لقطـــات

بقـلم

الان روب جرييه

ترجمة

د. عبدالحميد ابراهيم

مع دراسة مطولة عن الرواية الجديدة

الاخراج الفنى : كامل أشعيا

الإبداع العالمى

قصص قصيرة



١٩٨٥

الدراسة

بقــلم

د٠ عبد الحميد ابراهيم



١ ـ ملامح الرواية الجديدة

قضية المصطلح

ان المتأمل فى المدارس المعاصرة ، يجد فيضا متداخلا من المصطلحات ، يجعل من الصعب تمييز كل مدرسة عن الأخرى، ان مصطلحات مثل «الرواية الجديدة» new novel و «الرواية الضد» anti novel و «الرواية اللابطل» anti hero والمدرسة الحديثة modernism والمدرسة الطليعية avant-garde ومدرسة العبث absurd ومدرسة النقاد الجدد the new critic والبنائية structure والشكلية formalism ـ ان مصطلحات مثل هذه تتداخل فى كثير من الأشياء ، ولكنها تتعايش فى وقت واحد ، ودون أن يسود مصطلح على آخر . مما جعل الكاتب «دافيد لودج» فى مقالته عن «الروائى فى مفترق الطريق» (١) ، يرى أننا نعيش فى عصر الأنماط الثقافية ، التى تكثر فيها المذاهب الأدبية ،

دون أن يتغلب أحدها على الآخر ، فينسب العصر اليه ، كما كان يقال عن الكلاسيكية أو الرومانتيكية ٠

وقـد ذكرت هـذه المصطلحات عن عمد ، فحص كلها تثور على التقـاليد القديمـة للرواية ، وتتفق على قـدر كبير من المفـاهيم ، وتسـتخدم تعبيرات متشابهة ٠ ان العـودة الى قواميس المصطلحات الأدبية فى مثل هذه الحالة ، يزيد الأمر غموضا ، فقـاموس «بنجوين» للمصطلحات الآدبية يتحدث عن الرواية الضد (٢) حديثا يشمل كل الثورات المعاصرة ، وكذلك يفعل قاموس «شـبلى» فى حـديثه عن «اللابطل فى الرواية» (٣) فقـد ذكر آمثلة لكتـاب ينتمون الى مدارس مختلفة ٠ وحديثة عن البنائية يختلط بالشـكلية ، وتظهر الشكلية كما يرى عند النقاد الجدد ، وصفات مثل الطليعية يمكن أن تطلق على كل المدارس السابقة ، التى تحتوى على قدر كبير من التجريبية ٠ وهكذا نجد آن القواميس لاتسعفنا بشىء محدد فى هذا المجال ٠

ويزداد الأمر غموضا حين تنتقل هذه المصطلحات الى العالم العربى ، فالقارىء الأوروبى يعيش هذه المدارس ، ويتبع أعلامها ، ويقرأ فلسفتها ، مما يساعده على آن يتبين فروقا دقيقة بينها ، ويطالع الأمثلة التطبيقية التى تجسد له هذه الفروق ، ان قاموس شـبلى يرى آن مصطلح «الرواية الضد» قد لايكون مفهوما ، ولكن حين يقارن المرء بين روايات تـوماس هـاردى وروايات هنرى جيمس ، أو بين روايات نوبوكوف ، وروايات صمويل بيكيت ، يستطيع آن يضع يده بطريقة عملية على هذه الفروق ٠

ثم ان القارىء الأوروبى يعرف آن هذا الاختلاط من طبيعة العصر ، وشىء تمليه التجربة الأدبية ، فلم تعد الأمور

بمثل هذا الوضوح السابق ، بحيث يستطيع العقل أن يفرض عليها قوالبه ، وأن يخضعها لتعريفاته الجامعة المانعة ، فقد تدخلت عناصر أخرى تدعى سيطرة العقل ، وتجعل الغموض شيئا صميميا فى التجربة البشرية ٠

أما القارىء العربى ، فان الاصطلاحات تنتقل اليه وقد اقتطعت من واقعها الفعلى ، أنه يقرأ أسماء أعلام ، ويسمع عناوين روايات ولكنه لايتتبعها ، ولايتنبه لخلفيتها ، ومن ثم تتطاير هـذه المصطلحات فى بيئته ، دون تنبه للفـروق الدقيقة ، فأدب العبث هـو اسم مثل الأدب التجـريبى ، أو الطليعى ، أو الجديد ، أو الحديث ، هى مجرد أسماء تدل على أن هناك شيئا جديدا يختلف عن القديم ، أما كيفية هـذا الشىء ونماذجه وفلسفته ، فحص أشياء لايتيسر للقـارىء العربى أن يقف عندها ، ومن ثم كان الغموض عنده بسبب غربة هذه المصطلحات ٠

والاشكال لا يحل اذا حاولنا أن نتعرف على طبيعة مصطلح «الرواية الجديدة» ، فان هذا المصطلح new novel شىء عام، يمكن أن يشمل كل جديد ، وحين بدأت بعض الكتابات التى تمثله فى الظهور ، أخذوا يطلقون عليها مصطلحات مشابهة ، فحين قدم سارتر لرواية ساروت «صورة رجل مجهول» وصفها بأنها من نوع «الرواية الضد» anti roman ، ووصف بعضهم روايات ميشيل بوتور بأنها طليعية avant garde ، ولكن أحد النقاد لم يوافق سارتر ، ورأى أن «الرواية الضد» يمكن أن تطلق على أعمـال بوتور ، أما روايات سـاروت فيمكن أن نصفها بأنها تجريبية roman experimental (٤) ٠

ولكننا اذا استخدمنا المصطلح الفرنسى nouveau roman والذى أصبح شائعا حتى فى الكتابات الانجليزية ، فاننا نجد

من هذا الشمول ، ونقترب من تلك المدرسة التى ظهرت فى بيئة معينة ، وتمثلت فى بعض الأعلام المعروفة مثل : جريليه ،ساروت ، بوتور ،بنجيه كلود آولير ،جين لاجربليت، ماجريت ديوراس ، موريس بلانكوت ، كلود سيمون ٠

وقد أصبح هذا المصطلح ـ كما يخبرنا قاموس بنجوين ـ جزءا من اللغة النقدية حوالى سنة ١٩٥٥ ، وذلك عندما أخذ روب جرييه ينشر فى الدوريات والمجلات ، مقالاته حول طبيعة الرواية ومستقبلها ، والتى جمعها سنة ١٩٦٣ فى كتاب بعنوان «نحو رواية جديدة» ٠ حقا ، كانت ساروت قد سبقته حين نشرت سنة ١٩٣٩ مجموعتها الأولى تحت عنوان «التحركات» Tropismes ، ثم نشرت مجموعة من المقالات تحت عنوان «عصر الشك» ، ناقشت فيها هذا الشكل الجديد ، ولكن كل هذا قد مر دون آن يثير الاهتمام ٠

ونظرا لحداثة هذه المدرسة ، فان المعاجم والموسوعات العلمية لما تهتم بها بعد ، حتى المعاجم التى تحدثت عنها ، مثل معجم بنجوين ، ذكرت ذلك بصورة عامة ، ورآت آن تلك المدرسة ليست جديدة ، فقد سبقتها آعمال كافكا وجويس وبروست وفوكنر وبيكيت ، ولويس فيردينناند سيليت ، وكامى ٠

وقد أثارت هذه المدرسة ردود فعل مختلفة فأصحابها يعتبرون أن تاريخ الرواية يبدآ بهم ، وآنهم يمثلون انعطافة breakthrough شاملة ومختلفة عن كل ماسبقها ، بينما يعتبرها البعض مثل كثير من النقاد الانجليز مجرد «زوبعة فى فنجان» (٥) tempest in a teacup ٠ ويراها الآخرون لاتصل الى حد أن تمثل مدرسة ، أو حتى حركة متماسكة ، لما فيها من نزعات تختلف باختلاف كل كاتب (٦) ٠

وتختلف النزعات فى تلك المدرسة باختلاف كل فرد ٠ ومع ذلك يتفقون على رفض الرواية القديمة ، التى يطلقون عليها نعوتا مثل الرواية التقليدية ، أو الواقعية ، أو البلزاكية ، ومن ثم يتردد فى حديثهم كلمة «ضد» anti ، مشيرين الى أن الرواية الجديدة ، تمثل مرحلة تتناقض مع ماسبقها ، مرحلة تنفى كل ماقبلها ، وتستأنف تاريخا ، هو بداية مسيرة الرواية الحقيقية ٠

ان الرواية التقليدية كانت تخضع لنظام عقلانى صارم، هو انعكاس للمجتمع البورجوازى ، الذى استقر فى القرن التاسع عشر على أسس ثابتة ، يراها محور الكون ، مما جعل الروائى يقدم لقارئه حقائق ثابتة ، مطابقة للواقع ، ومن خلال حكاية تتسلسل تاريخيا ، من بداية وذروة ونهاية ، ومن خلال شخصيات تقف راسخة ، وكأنها القديس أمام أتباعه فى الرسوم القديمة كما تقول ساروت (٧) ٠

ثم تغير كل شىء ، وأصبحت هذه الأفكار بالية كما يقول جرييه (٨) ، لم يعد المجتمع مستقرا يركن الى المسلمات ، ولم يعد القارىء ساذجا ، يتقبل كل مايمليه الروائى ، لقد بدأ عصر الشك تحقيقا لمقولة سنانداك «ان عبقرية الشك قد بدأت تظهر على السطح» ، وأصبح القارىء على درجة من الوعى يناقش فيها المؤلف ويشاركه فى صنع الأحداث ، وأصبح المؤلف نفسه يتردد قبل أن يلقى أحكامه ، ان عبارة مثل «خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة» ، لايستطيع أن يلقيها بسهولة ، فقد يجد قارئا يتصدى له معترضا «من قال ذلك ؟» (٩) ٠

ومن ثم أبدت هذه المدرسة اعجابها ، بهؤلاء الكتاب الذين حطموا تلك التقاليد ، من أمثال كافكا ، وبروست ،

وفولكنر ، وسارتر ، وسفيفو ، وجويس ، وولف ، وكامى، وغيرهم من الكتاب الذين حطموا فكرة «الحقائق الانسانية الثابتة» ، وانطلقوا دون آفكار مسبقة يبحثون عن عوالمهم الخاصة ، وأصبحت عظمة الروائى تكمن فى أنه يبحث ويخترع «دون أن يتقيد بنموذج ثابت» كما قال جرييه فى كتابه «نحو رواية جديدة» (ص ٦٥) ·

ولكنهم لم يقفوا عند حد هؤلاء الكتاب ، بل تجاوزوهم، حقا ساهم هؤلاء الكتاب فى تحطيم الهيكل الحكائى العتيق ، واستحقوا بذلك صفة الريادة ، ولكنهم وقفوا دون آن يلجوا هذا العالم الجديد ، ان ساروت فى كتابها «عصر الشك» ، ترى أن أعمال بروست وجويس ، هى مجرد شواهد تمثل عصورا قديمة (ص ٩٧) ·

أما ماهو ذلك العـالم الجديد ؟ فلن تستطيع تحـديده بطريقة واضحة ، فهـو يختلف باختلاف كل فنان ، فطبيعة العمل الذى تعتمد نتائجه على تجربة المؤلف والقارىء معا ، لايمكن تحديدها فى لغة سهلة ، كما كنا نفعل مع الأعمـال التقليدية ، فمن السهل آن تحل نظريات اقليدس بين دفتى كتاب ، لأنها قامت على فكرة الخط المستقيم ، وعلى آن الأرض مستوية ، ولكن من الصعب آن تصل الى قرار حاسم فى الهندسة النسبية ، لأن قرارك سيظل مؤقتا ، وبالنسبة الى ، وقابلا للتغير مع كل ظرف جديد ·

ولكننا مع ذلك سنحاول آن نناقش معالم رئيسية ، قد تساعدنا فى الدوران حول طبيعة «الرواية الجديد» ·

وهذه المعالم ، مهما تعددت ، فهى فى ظنى ترتد الى شىء واحد ، وهى النظر الى الفن الروائى كشىء قائم بذاته ،

عالم مستقل بنفسه ، وليس وسيلة الى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها ، فهو ليس قالبا لتضمينات سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو ماشابه ذلك ، وهو عالم يخلق قوانينه من داخله ، فلا يستمدها من قوالب مسبقة ، ولا من حقائق ثابتة فى المجتمع .

موت الشخصية

وذلك هو عنوان مسرحية لكلود أولير (١٠) ، والعنوان هنا يشير الى مرحلة جديدة فى تاريخ الأدب ، فقد كانت الشخصية فى الرواية البلزاكية تمثل ملمحا رئيسيا ، انها البطل الذى يخلق الأحداث ويستقطبها فى آن واحد ، تتابع الرواية مغامراته ، وتنتقل من مغامرة الى مغامرة ، حتى تنتهى جميعها الى تحديد كائن حى ، يفرض وجوده ، ويصير حقيقة ثابتة تضاف الى تاريخ الانسانية ، ومن هنا يتحدثون عن شخصيات روائية ، لها وجود أكثر ضغطا من شخصيات الواقع ، وكلما استطاع الفنان أن يضيف الى تاريخ الانسانية شخصية حية ، كان ذلك دليلا على براعته .

ومن هنا كانت الرواية تحرص على تجسيد الشخصية ، وبعثها حية فى مخيلة القارىء ، فلابد من أن يكون لها اسم ، ومن أن تنتمى الى أسرة ، والى طبقة اجتماعية ، ولابد من أن تكون لها وظيفة ، ومن أن تلعب دورا فى مجتمعها ، ولابد من تحديد ملامحها الجسدية ، فهو طويل أو قصير ، بدين أو نحيل ، ولابد أيضا من أن تنعكس هذه الملامح على التكوين النفسى ، وهكذا حتى تخرج فى النهاية بتكوين حى ، يفرض وجوده على القارىء ، ويجعله يصغى الى مايلقيه ، بل

وربما يخفض عينيه أمام البطل ، الذى يقوم بأدوار تستحوذ على انتباهه ٠

وربما كان هذا انعكاسا لفلسفة العصر البورجوازى ، التى تركز على الانسان ، وتجعله محور الكون ، فهو الذى يعطى للحياة دلالتها ، ويمنح الموضوعات معانيها ، مما يكدس فى النهاية مايسمونه «بالحقائق الانسانية» ، وهى حقائق مسبقة وخالدة ، وتفرض وجودها على الفنان ، ولايستطيع أن يتجاوزها أو يمسخها «والا لما استحق أن يسمى فنانا» كما قال ولتر بيسانت فى ثمانينات القرن الماضى» (١١) ٠

وربما كانت فكرة المحاكاة ، التى تسللت من الحضارة الاغريقية الى الحضارة الأوروبية هى المسئولة عن ذلك ، فالمحاكاة تفترض فى أحد وجوهها حقائق ثابتة ، أو نماذج أصيلة ، يعمل الأدب على تقليدها أو الاقتراب منها ، ومن ثم كلما حدث الشخصية فى الاقتراب من هذا النموذج ، كان ذلك أدعى الى خلودها على مر العصور ٠

ثم ان العصر البورجوازى كان عصر أفراد ، يملكون الاقتصاد ويفرضون الاحترام ، ويودون أن تظل التقاليد نماذج ثابتة ، فالشخصية ذات لقب ومكانة اجتماعية وأسرة٠ والأدب هو الذى يعبر عن تلك الحالة المستقرة ، والتى يلعب فيها عنصر الزمن الذى يقوم على التسلسل دورة ، يذهب البورجوازى الى عمله ، ويمارس نشاطاته ، ثم يعود الى أسرته فى ساعة معينة ، ويمارس معهم الطقوس اليومية ، ثم يقضى سهرته ، ويمر اليوم الأول كاليوم الثانى ، وقد استقر عند منجزاته ، واستجاب لعاداته ٠

ولكن كل شيء يتحطم الآن ، لم يعد العصر عصر ثبات ، ولم يعد الفرد هو السيد ، وتغير مفهوم الانسان ، لم يعد هو لب الكون ، ولم يعد يفرض على الواقع حقائق ثابتة ومسبقة، وأصبح متواضعا يبحث عن الحقيقة فى مجاله الخاص ، ويقدمها فى تردد وخشية ، فقد لاتكون هى الحقيقة ، أو قد لاتكون هناك حقيقة على الاطلاق ، ولم يعد الكاتب يفرض على القارىء حقائقه الخاصة ، فقد انتهى عهد الطغيان ، وحل محله عصر الشك ، وأصبح القارىء من النضج بحيث لايتقبل أن يصنع غيره وجهة نظره ، وأخذ يبحث هو عن وجهة نظره الخاصة ، ويحترم أيضا وجهة نظر الآخرين ، انه عصر الشك، والمجموع ، والحقائق غير الثابتة .

ومن ثم تغير مفهوم الشخصية ، وتعمد الروائى أن يشوهها ، فقدت كل شيء حتى الاسم «فجيد Gide ابتعد عن اسم الاسرة لشخصياته ، حتى لايصفهم فى عالم شبيه بعالم القارىء ، واكتفى بالاسم الأول ، وبطل كافكا سمى بالحرف الأول (K) ، والذى ربما يرمز الى كافكا نفسه ، وجويس استخدم أيضا بعض الحروف مثل (H.C.E.) ، وفولكنر فى روايته «الصخب والعنف» ، كان يستخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين ، فكان يطلق اسم «كونتين» على الخال وبنت أخته ، وكان يطلق اسم «كادى» على الأم والبنت ، وكان الاسم ينتقل من شخصية الى آخرى ، تحت عين القارىء، مثل قطعة السكر أمام أنف الكلب ، أن القارىء بذلك يظل دائما فى حالة استنفار ، وبدلا من أن يترك نفسه للأعمدة التقليدية تهديه طريقه ، أو الى العادة اليومية تتملق كسلة ، كان يضطر الى التعرف على شخصياته دون بطاقة» (١٢) . وبيكيت غير اسم وشكل بطله فى رواية واحدة (١٣) .

والشخصية فى احدى روايات جرييه ترفض أن تكون لها وظيفة محددة ، مرة تكون كاتبا ، وثانية ممثلا ، وثالثة رساما ، ورابعة مرابيا ، وخامسة دكتورا ، وسادسة عميلا لاحدى المخابرات ، حتى جنسيتها لاتعرفها ، ان كانت فرنسية أو هولندية أو بريطانية (١٤) ٠

ان الهدف هو اخفاء الشخصية ، وهى كثيرا ماتختفى فى الرواية الجديدة تحت ضمير المتكلم ، الذى يخفى حالة غير محددة ، حالة ذاتية خاصة تبحث عن نفسها حتى الشخصيات الثانوية انما تمثل حالة فى حالات «ضمير المتكلم» ، تظل فى منطقة النسيان ، ثم تظهر فجأة فى وعى المتكلم ، حين يتذكرها وكأنها امتداد لحالته الذاتية ، لن يسمح للقارىء أبدا أن يرى ملامح شخصية كاملة ، ولن يستطيع أن يكون وجهة نظر محددة ٠

ومن ثم نفر الروائى الجديد من علم النفس التحليلى ، الذى يتبطن داخل الشخصية ويقدم أبعادها النفسية ، ورفضوا كل تكنيك فنى يقدم على هذا التحليل ، وفضلوا الطريقة التى تقوم على وصف النفس فى الخارج « descriptive psychology » ، تأثرا بآراء هوسرل وسارتر حول الظاهريات ٠

ومن ثم كانت الشخصية الجديدة ترفض كل بعد نفسى أو جسدى ، يقربها الى القارىء ، فلا اسم ولا وظيفة ولا انتماء ، ان شخصيات سارتر غير شرعية ، وشخصيات «ديورا» تميل الى الضديات ، وشخصيات ساروت **غير حقيقية** ٠

ان البطل الجديد هو أنموذج «للغريب» ، الذى لاتحركه **مجموعة من الانعكاسات الاجتماعية ، انه من هذه الزاوية :** امتداد لروكانتان عند سارتر ، ولميرسول عند كامى ، فكلاهما

انسان متوحد ، لا طموح ولا قيم متعالية ، ولا خيال ٠ ومن ثم أصبحا مرآة صادقة للوعى وهو فى حالة عمله ٠ وكذلك البطل فى الرواية الجديدة دائما متوحـد ، يراقب ويسجل ويشكك ٠

ان الشخصية لم تختف تماما من الرواية الجديدة ، ولكن تغير مفهومها لأن مفهوم الانسان نفسه قد تغير ، جرييه يرى أن معانى العلم قد أصبحت مؤقتة وجزئية ومتناقضة ، وقابلة للنقاش ، ومن ثم لاتستطيع الرواية الجديدة أن تعتمد على معان مسبقة ، ان الشخصية دائما فى حالة بحث ، ولكنه بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه كلما تقدم ، هـل للواقع معنى ؟ لايستطيع الفنان الآن أن يجيب على هذا ، وكل مايستطيعه بعد أن يفرغ من عمله ، أن يدعى أن العالم الآن قد أصبح له معنى ، اننـا لانستطيع أن نؤمن بالنظام المتعالى ، الذى كان يفرضه نظام القرن التاسع عشر ، فنحن نؤمن بالانسان وهو الذى يستطيع أن يمنح العالم دلالته ، ومن خلال الأشكال التى يخلقها ، ومن هنا كان البطل الجديد أكثر ذاتية من بطل بلزاك ، فالقاص فى الرواية التقليدية حاضر فى كل شىء ، وعـالم بكل شىء ، انه يعـلم ماضى الشـخصية وحاضرها ومستقبلها ، ويعـرف بواعثها ويتنبأ بـردود فعلهـا ، انه باختصار اله يحرك شـخوص رواياته ، والعكس تماما فى الرواية الجديدة ، فالانسان ، وليس المؤلف ، هو الذى يرى ويحس ويتخيل ، انسان محدود فى زمان ومكان ، وله عواطف وانفعالات خاصة ، انسان مثل كل انسان عادى ، والرواية لاتقدم شيئا سوى تجربة هذا الانسان (١٥) ٠

وتلح ساروت على مثل هذا المعنى الذى تتحول فيه تجربة الشخصية الى مغامرة خاصة ، وتصبح نقطة انطلاق يمارس

القارىء والكاتب من خلالها تجربتها الخاصة ، ان الشخصية هجرت المعنى البلزاكى ، الذى كانت تحرض فيه القارىء على أن يقبض على الحقيقة ، لأنها فى ذلك تفترض فى القارىء حالة كسل ، وخوف من الجديد ، ان القارىء اليوم أصبح يدرك أن الشخصية بالنسبة له لاتعنى سوى بطاقة يستعملها لغرض تصنيف سلوكه الخاص ، لقدتعلم آشياء كثيرة لايستطيع أن ينساها ، فهو عرف جويس وبروست وفرويد ، وأدرك الحواجز الدقيقة التى تفصل بين شخصية وآخرى ، وتعطى لكل شخصية طريقها الخاص ، لقد أصبح البطل ذا وجود اعتباطى ومحدود ، مجرد شكل عادى اقتطع من النسيج العام الذى يضمنا جميعا ، لقد أمسك داخل الشبكة ، آى داخل الكون العام ، ومثل الجراح الذى يركز على النقطة التى يريدها ، وينسى بقية آجزاء الجسم ، كذلك القارىء يركز على حالته النفسية الجديدة ، ناسيا العموميات الساكنة ، ومنذ أن ألحت المدرسة الموضوعية ، على آنه لاجدوى من محاولة اعادة خلق الحياة ، لأنها تحتوى على تعقيدات لا حدود لها ، فضل القارىء منذ ذلك الحين آن يحصر قوته فى الشكوك بحثا عن الحقيقة ، وآن يستخدم وسائله الخاصة لكى ينتزع الأسرار ، من الموضوع المستغلق الذى يقدم له ، لقد بدأ يشك فى المؤلف ، وفيما اذا كانت اقتراحاته تستطيع آن تقترب من الموضوع الحقيقى ، مرة آخرى بدآت الشخصية عصر الشك . رافضة كل الحلول الجاهزة (١٦) ٠

نص فكرة القيمة

نتائج خطيرة ترتبت حول فكرة المحاكاة ، آهمها ذلك التقسيم الثنائى للعمل الأدبى الى شكل ومضمون ، وقد ترتب

على ذلك أن الشكل ـ كما يوحى بذلك اللفظ ـ يعنى اطارا يقدم مضمونا ، ان الأسبقية للمضمون ، أما الشكل فهو تابع ، مجرد صندوق جميل يحوى أسرارا ثمينة ؛ ان الأدب حينئذ تكمن أهميته فى «القيمة» التى يحتفظ بها ، سواء كانت تلك القيمة ، سياسية ، أو اجتماعية أو خلقية ، أو حتى «فنية» ٠

وأقول «حتى فنية» لأدرج بذلك المفهوم القديم لفكرة «الفن للفن» ٠ حقا هى تنحاز الى جانب الشكل ، وتقف ضد الغوغائية والدعاية والنشرات ، ولكنها لاتنفى القيمة ، هى فقط تريد أن تحد من سيطرة المضمون ، ولكن الأدب يظل فى نهاية المطاف قيمة خلقية ، يرفعنا بدون خطابة الى السعادة والمعرفة كما يقول «بو» ، والانسان يحتاج دائما الى الفنانين، الذين يعيدون ترتيب الأشياء ، ويبينون له الطريق الى الأحسن كما يقول بودلير ، والحياة هى التى تقلد الفن كما يقول أوسكار وايلد (١٧) ٠

ان التركيز على القيمة الخارجية ، هى انتفاض للعمل الفنى ، وانتهاك للنص ، انها لاتنظر اليه لذاته ، ولكن تنظر اليه كمعبر الى ومن ثم ينتقل الانتباه من «دينامية» العمل فى داخله ، الى مابعد العمل ٠ وتضرب «سوسات سونتاج» مثالا على مايؤديه تفسير النص من انتهاكات ، فنذكر أن «كافكا» تعرض لحملات من هذا النوع ، فأصحاب التفسير الاجتماعى يرون فى أدبه انعكاسا للضغوط البرجوازية والبيروقراطية ، وأصحاب التفسير النفسى يرون فى أدبه أعراض عقدة الأب والشعور بالذنب والهلوسة والوحدة ، وأصحاب التفسير العقائدى يرون أن «ك» فى القضية انما يبحث عن الخلاص ، وأنه فى «القلعة» يحاول أن يحصل على

اذن بالدخول الى السماء (١٨) • وكل هذه التحريفات لاتتعامل مع النص فى حد ذاته •

لقد كان حلم فلوبير «بناء شيء من لاشيء ، يقف وحده دون الاستناد الى شيء» • وتطمح الرواية الجديدة اليوم ، الى تحقيق هذا الحلم كما يقول جرييه ، انها تود أن يتحول الأدب الى بناء ، منه فيه ، لاتعتمد قيمته على الاحالة الى شيء خارج العمل ، وهنا تأخذ قضية الالتزام عند جرييه مفهوما جديدا، انها وعى من المؤلف بمشكلات لغته ، ومحاولة للتغلب على هذه المشكلات ، فتلك هى وسيلته لكى يصبح فنانا ، وقد يستطيع بطريقة غامضة أن يخدم • ان الالتزام الوحيد هو بالأدب لايوجد هناك شيء قبلى ، سياسى أو اقتصادى أو نفسى، يمكن أن يدافع عنه كل شيء يأتى من داخل الأدب ، لاشيء فوق العمل ، لا يقين ، ليس لدى الكاتب مايقوله ، ولكن لديه طريقة للقول ، هى مشروعه ، وهى عمله ، وهى التى قد أصبحت مضمونه• وهنا أيضا يمكن أن تحل اشكاليه «المضمون والشكل» كما يرى جرييه ، تلك الثنائية التى حدثت فى عهد الرأسمالية التى تؤمن بالحقائق الثابتة ، وفى المعسكر الشرقى الذى يوجه الأدب لخدمة المادة والمصنع والتنافس ، حين سئل أحد الروس عن الشكلية ، أشار ساخرا الى الحمار الوحشى ، وقال «هذه هى الشكلية» • ولكن الحرية هنا تدل على سوء فهم ، فالحمار الوحشى شيء قائم بذاته ، انه موجود كفن ، وكذلك العمل الفنى شكل حى ، قائم بذاته ، لايحتاج الى تعليل ، انه كالحمار الوحشى لايحتاج الى انشطار والا فقد وجوده • ان أى عمل فنى انما يقاس بشكله ، لو لجأت الى رواية «الغريب» ، وحولتها من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب، لفسد الكتاب ، واختفى عالم كامى ، ان الفن ليس ورقة

مذهبة تلف بها قطعة بسكويت ، ان المقولة القديمة «فلان لديه شىء يقوله ، وقد قاله بطريقة جيدة» هى مقولة خاطئة، وأفضل منها أن تبحث «كيف قال ذلك» · وقد يتهمون الرواية الجديدة بأنها لاتستند الى شىء ، وأنها لعب وبهلوانية ، وهذا صحيح ، ولكن بالمنطق التقليدى الذى يفترض أشياء خارجية يتوكأ عليها الفن ، أما الرواية الجديدة فنرى أن الضرورة تنبع من داخل الفن ، وانه يفرض نفسه كشىء موجود ، ولكن من أجل لاشىء ، فليس هناك وظيفة لمعماريته (١٩) ·

ان هدف جرييه أن يؤسس روايته على السطح ، فالأشياء فى أماكنها والناس التى تشاهد هذه الأشياء هى موضوع الرواية ، انها عبارة عن تجربة الانسان المباشرة مع ماحوله، دون أن يتستر خلف الطرق التحليلية أو الميتافيزيقية أو النفسية ، ان الرواية لم تعد وحيا سماويا ، بل هى مرتبطة بالأرض ، ولم نعد ننظر الى العالم بعين الكاهن ، أو العالم ، أو حتى بعين الله نفسه ، بل أصبحنا ننظر بعين الرجل الذى يمشى فى مدينته ، لايهتم بأى شىء آخر ، عدا المنظر الذى أمامه ، ولايعتمد على قوة أخرى خلاف عينيه ·

ومن ثم يتحدث «ستانلى فيش» عن مستويين للغة ، المستوى الذى نتعامل به ، والمستوى الذى تتم به التجربة الأدبية · ان اللغة فى المستوى الأول تمثل حالة ساكنة ، أما فى المستوى الآخر فهى عملية متحركة ، واذا نحن نظرنا الى العمل الأدبى ، فى مستواه الدلالى أو الاقتراحى (المستوى الأول) ، فان هذا سيكون انتهاكا للتجربة الأدبية (٢٠) · وهذا حق ، ان تجربة القارىء مع العمل الادبى ، تختلف عن تجربته مع محتوى مايقتطعه من هذا العمل ، وينظر اليه

كدلالة أيا كانت نوعيتها · ان العمل الأدبى يتحرك ويتكون حين نمضى فى القراءة ، بينما المحتوى شىء دلالى ساكن ·

وكل الدلائل تقترح أن نهتم بطريقة العمل الفنى ، بدلا من أن تهتم بما يعنيه ، وهذا يقتضى تغييرا فى مجرى النقد، فقد كان النقد قديما يركز على المضمون ، يقيم أكثر مما يصف ، وكانت مصطلحاته متأثرة بمفهوم المكان Spatial الذى يعنى التحديد والاحتواء ، تأثرا بالتصور الاغـريقى لمفهوم الشكل ،وتقترح سوسان سونتاج نقـدا يركز على وصف مظهر العمل الفنى وصـفا دقيقا ، وربمـا كان هذا الوصف ، أصعب بكثير من عملية البحث عن المحتوى ، بل وحتى من عملية التحليل الشكلى · وهى ترى أن اصـطلاح «الشفافية» Transparence ، هو أكبر قيمة نقدية فى عالم اليوم ، وهى تعنى بذلك أن العمل الأدبى يخلو من الأعماق ، انه يشف ويظهر كل شىء على السطح ، والنقد مطالب بأن يقف عند هـذا الخـارج ، لاينتهكه الى أى شىء يفترضه فى الأعماق ، لسبب بسيط وهو أنه لايوجد مايسمى بالأعماق ، كل شىء يبرق فوق السطح ، وحواسنا يجب أن تتدرب أكثر على التقاط الخارج ، وأن نتخلص من المقولات الثقافية ، التى تحول بيننا وبين مصافحة التجربة ، دون وسيط ، يجب أن نتعلم كيف نرى أكثر ، ونسـمع أكثر ، ونحس أكثر ، ان وظيفة النقد ، كما تقترح سوسان ، أن تكشف لنـا «كيف يكون ماهو كائن » ، بدلا من أن تكشف عما يعنيه ، نحن فى حاجة الى أن نكشف عن البهجة التى يمنحها الفن للحواس ، بدلا من أن نحاول تفسيره (٢١) ·

ويذكر «فيش» أن النقد الفعال «هو الذى يخلصنى من فكرة أن أكون على صواب ، ويتطلب منى فقط أن أكون مهتما « interesting » (٢٢) وهو يعنى بذلك أن النقد القديم ، الذى يعتمد على القضية التفسيرية ، التى تحتمل الصدق والكذب ، قد انتهى دوره ، ولم يعد الناقد مطالبا بأن يقدم فكرة جاهزة ، يكفيه أن يثير اهتمام القارىء ، دون أن يثقله بأية دلالة تفسيرية · ومن ثم يدفع القارىء ، لأن يبحث عن «استراتيجيته» الخاصة ، والتى ليس حتما ، أن تتطابق مع نية المؤلف المتمثلة فى النص نفسه ، وقد يقتضى هذا «استراتيجيات» متعددة بتعدد القراء ، ولو سئلنا كيف نختار بين هذه الاستراتيجيات المتزاحمة ، فان الاجابة أن الاختيار متروك لنا ·

ويؤكد «كولر» Culler هذه الوظيفة ، ويرى أن السؤال عما يحمله الأدب من فكرة ، انما هو سؤال لا مبرر له ، قد فقد أساس وجوده ، لأنه يعتمد بالدرجة الأولى على فكرة المحاكاة ، وهى فكرة قد انتهت سيطرتها ، لقد أصبحت فكرة اللادلالة أو اللاتمثيل ، والتى نمت على يد الشكليين شيئا مقبولا ومناسبا ، وبدلا من الرواية التى تقوم على المحاكاة ، أصبح لدينا ــ كما يذكر كولر ــ الرواية ، التى هى عبارة عن بناء structure يحتوى على مستويات مختلفة ، تمكن القارىء من أن يفهم العالم ومن أن يشكل تجربته الخاصة ·

ولكن الرواية عند كولر لاتقدم شروحا للعالم ، والا لأصبحت رواية تقليدية ، تقوم على فكرة المحاكاة ، التى يرفضها كولر كل الرفض ، وهو كما نعلم ناقد بنيوى ، ان

الرواية عنده تستنفر فقط كل الشروح ، وتوحى لنا أن عملية فهم العالم ليست معصومة من الخطأ ، ومن ثم تعرض الاحتمالات المتعددة ، وتجذب الانتباه الى جانب الكذب والاختلاق فى صنعتها ، وتجعلنا نعى بالخدع والحيل التى تصاحب عملية فهمنا للعالم ·

لقد أصبح النقد الجديد ، يضخم من دور القارىء ، ويجعله لايقل أهمية عن دور المؤلف نفسه ، لأن القارىء الواعى يصنع عالمه بنفسه ، ومن ثم تردد فى تعبيرات النقاد المعاصرة مصطلحات ، مثل « reader response » ، تؤكد على دور القارىء فى صنع العمل الفنى ، انها لاتريد منه أن يكتفى بدور المتلقى ، وأن يندمج فى الأحداث التى يصنعها المؤلف حتى ينسى نفسه ، بل تريد منه دورا مشاركا ينطلق من موقع المسئولية ازاء الأحداث · ومن هنا فان الرواية الجديدة تحاول دائما أن تشكك القارىء فى الأحداث ، انها لاتصدر من منطلق أن المؤلف ، عالم بكل شىء ، وأن القارىء يجب أن يتلقى باستسلام مايمنحه المؤلف ولا تلجأ الى الوسائل التى تحاول أن تسرف وعى القارىء ، انها تقدم له الأشياء مشكوكا فيها ، ونقدم العمل الفنى كمشروع يتعاون القارىء والمؤلف على بنائه ، فلاشىء استقر وانتهى أمره ، لا بداية ولا نهاية ولا تعليق ، بل وربما الاسم ، قد تتعدد الأسماء ، أو تتعدد البدايات ، أو تتعدد النهايات ، أو تتعدد المسالك أثناء الرواية ، وكل ذلك بهدف أن يظل القارىء واعيا ، وأن يشارك المؤلف فى الأحداث · لا كسل ولا استنامة للعادة ، كل شىء قد يأتى فجأة ، وقد يذهب فجأة ، والقارىء مطالب أن يقبض على شىء ، ازاء هذه المراوغات ، انه مطالب بأن ينجز حلم فلوبير بأن يبنى شيئا من لاشىء ·

الشكل القصصى

يرى ميشيل بونور فى احدى مقالاته ، أن «الرواية هى أداة بحث» (٢٣) ، ومن ثم فان هـذه الوظيفة تنعكس على شكل الرواية ، حقـا تمردت الرواية الجـديدة على الشكل التقليدى المنضبط ، والذى تتحرك فيه الشخصيات خـلال فصول متتابعة ، وتنمو فيه الأحـداث بصـورة تنتهى نهاية طبيعية ، ولكن هذا لايعنى أنها تخلو من شكل معين ، والا تحولت الى شىء هلامى بعيد عن مجال الفن ، والشـكل ليس شيئا اعتباطيا ، أو قالبا جاهزا ، يلقى على التجربة فيحتويها، انه فى مفهومه الجديد شىء ينمو من خلال التجربة ، ويخضع لمتطلباتها ، ومن ثم لانستطيع أن نصفه الا بعد الانتهاء من التجربة ، لأنه قبلها لن يكون له صفة الوجـود ، ان المؤلف يمارس تجربته ، ولايعرف هويتها الأخيرة ، ولايستطيع أن يتنبأ بالنهاية ، ومن ثم فان الصفة الرئيسية لهذا الشكل هو ان تجريبى ، يخلقه كل من المؤلف والقارىء ، ان كل الوسائل التى يلجأ اليها المؤلف هى مشكوك فيها وغير حازمة ، انهـا مؤقتة أو نقطة انطلاق ، وهو يفعل عن عمـد ، لكى يجعل القارىء دائما فى حالة استنفار وتهيؤ ، ولكى يثير فيه عوامل الخلق والابداع .

ان الرواية الجديدة هى مغامرة يعيشها البطل ، ويطارد فيها شيئا ما ، ان عملية المطاردة فى حد ذاتها هى ماتشغله ، ليس مهما أن يعرف بواعثها ، ولا أن يخمن بنتائجها ، يكفيه أن يمارس اللعبة ، فهذا شرفه وقدره فى آن ، ان البطل فى رواية بوتور «الزمن الزائل» «Passing Time» يحاول أن يقبض على الحقيقة من خلال حلول لاتقدم له شيئا سوى الاضطراب ، وكذلك البطل فى رواية جريليه «الممحاوات» The Erasers ،

يحاول أن يحل المعميات وهو يتسكع فى شوارع مدينة كبيرة ولكن دون جدوى ٠

ان هذا التسكع فى شارع طويل ، أو فى مدينة مقفرة ، أو فى ميناء خال ، قد أصبح صفة من صفات الرواية الجديدة، منذ أن رأينا «بلوم» فى رواية جيمس جويس يتسكع فى طرق دبلن ، وقد يكون وراء هذا التسكع هدف أو لايكون ، ليس مهما ، ولكن المهم هو جو المعميات الذى يعيشه البطل ، انه يطارد شيئا ما ، وفى الوقت نفسه فان شيئا ما يطارده ، انه مطارد ومطارد فى آن واحد ٠

وهنا تختلط الرواية بالنموذج القديم لبطل الاوديسيا، وتختلط أيضا بنموذج الرواية البوليسية ٠ ان مهندسا فى احدى روايات كلود أولييه يجوب أرضا عبر الصحراء الافريقية ٠ وهو يحقق فى الظروف التى أدت الى موت سلفه، والى طعن فتاة من المنطقة ، انه لايستطيع أن يصل الى جريمة قتل محددة ، ولكن جو الرعب الذى يعيشه البطل ، يبتعد بالرواية عن جو الروايات البوليسية العادية ، والتى تعتمد على أحداث واقعية ، وتقترب به الى أجواء ميتافيزيقية ، شبيه بالأجواء التى نراها عند كافكا فى«القضية» أو «القلعة» مثلا ٠

ان الرواية البوليسية تعتمد على الاثارة ، وتهدف الى أن تجعل القارىء مشدودا ، وتحاول أن تخفى عنه النهاية ، حتى تتلاعب بأعصابه ، ولكن الرواية الجديدة لاتفعل ذلك لسبب بسيط للغاية ، وهى أنها لاتعرف النهاية ، ان الروائى الجديد يخلق عمله وهو يواصل طريقه ، ليس لديه فكرة مسبقة عما سيحدث ، وليس لديه نتائج مقررة حتى يستطيع اخفاءها ، والفصول تتوالى بطريقة اعتباطية ، وقد قالت

مارجريت ديورا يوما عن نفسها «اننى أتقـدم فقط وليس عندى شىء ثابت» (٢٤) ، ان الشخصية الروائية هنا ، تبدو حرة تتحكم فى مصيرها وتختار لنفســها ، تمــاما كالكائن البشرى تحت ظل الفلسفة الوجودية ·

وتصف مارجريت روايات البحث هــذه ، التى تطارد شــيئا ما «quest» ، بأنهــا روايات تنتظر المعجزة ، التى تتدخل فى الوقت المناسب ، وليست روايات معجزة قد أنجزت بالفعل ، ففى احدى رواياتها نجد الأمل ، بأن تزدهر المزرعة قد تضاءل ، وفى رواية ثانية نجد أن المحيط لايرجع الى مكانه ، وفى رواية ثالثة نجد أن الرحلة لاتتم ·

وهنا تختلف الرواية الجديدة ، عن الرواية البوليسية مرة أخرى ، ان الرواية البوليسية تنتهى ، وقد اتضح كل شىء ، وتدخلت المعجــزة ، وفكت الطــلاسم ، أمــا الرواية الجديدة فهى تنتهى دائما فى حالة اخفاق ، ان الأب فى رواية «بنجيه» ، لم يحصل على الخطاب المكتوب لابنه ، وكذلك المؤرخ فى رواية سارتر ، لم يكتب الكتاب الذى كان يشغله ، وأبطال روايات جريليه دائما معلقون بالقدر ، لايعرفون هل عوقب المجرم فى رواية «البصاص» ، وهل الموقف قد حل فى رواية «الغيور» ، ويكتشفون أن الصــندوق فى رواية «فى النية» لايحتوى سرا يثير الاهتمام ·

ان مايميز الشكل الروائى الجديد ، أنه دائمــا «حالة مشروع» ، يتم تصميمه أثناء الكتابة ، ويتجدد تصميمه أثناء القراءة ، ليس هو مشروعا قد أنجز وصمم ، وحددت أبعاده، واتضحت مشكلاته ، وطرحت الحلول للخلاص منها ، كما هو الحال فى الرواية التقليدية ، بل هو حالة مشروع لايعرف

مسبقا البداية ولا النهاية ، وكل شيء يطرح فى خشية وعدم تثبت ، وتعبيرات مثل «قدر من الممكن ــ هذا جائز ــ ربما ــ لعل ــ لم لا» فتنفى قدر التصميم المسبق ، والنية المبيتة ٠

وقد لجأ الكتاب الجدد الى وسائل ساذجة للغاية ، هى مجرد طريقة لتقديم «الحالة» هذه ، التى تبدو فى «سيولة» غير محدودة ، ان الرواية التقليدية تعتمد على فكرة أو عقدة ، تتأزم وتجد الحل ، وقد لايكون هذا الحل مقبولا من القارىء، وذلك فى حالة ما اذا كان المؤلف ماهرا ، يثير القارىء ولا يفرض عليه رأيه ، ولكن على أية حالة فهناك حل مقترح، وشيء ثابت ، وتصميم جاهز ٠ أما الرواية الجديدة ، فهى ضد التركيبات الجاهزة ، ومن ثم لجأت الى بعض الوسائل الساذجة للغاية لتقديم «حالة المشروع» ، فاعتمدت على فكرة الزمن الخارجى كاطار محدد ، يمثل البداية والنهاية للمشروع ، فرواية «الممحاوات» تدور خلال أربع وعشرين ساعة ، ورواية «الزمن الزائل» تدور فى ستة أيام ، ورواية «تغير القلب»لبوتور تنتهى حين يصل القطار الى المحطة ٠

ان هذا الزمن الخارجى (clock time) هو مجرد اطار يمسك التجربة ، ويساعد على مجرد تقديمها واقتراحها ، ولا يمثل الزمن الحقيقى للرواية ، ان الزمن الحقيقى للرواية انما يتم داخلها ، وهو زمن ذاتى Subjective time يعتمد على تيار الذهن ، الذى يطيل فى بعض الفصول أو يقصر ، ويخلط بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وتحاول الرواية أن يكون بناؤها الداخلى شبيها الى حد كبير بحركة الذهن المتداخلة والمتلاحقة ، وهذا هو السر وراء تكرار بعض المناظر ، كما فى روايتى «البصاص» و «الغيور» ، فان جريليه يعيد المناظر كلما بزغت فى الذهن من جديد ، وهذا هو السر أيضا وراء

الترتيب الذى يكسر من حدة التسلسل التاريخى ، ويأتى عشوائيا غير منضبط ، ووراء الاختلاط بين ماتراه العين والذكريات ، وكذلك الأخيلة ٠

ان الانسان هو الكائن الوحيد الذى يتوقع موته ، ويعى التغيرات التى تحدث له خلال الحياة سواء كانت تغيرات جسدية أو ذهنية ، وقد جعل هيدجر الفيلسوف الظاهرى من الزمن كتجربة ذاتية ، مقولة أساسية فى الوجود ، وتابعه سارتر وجعل من الأدب تطبيقا لتلك الفكرة الفلسفية ، فالرواية عنده هى وسيلة لاظهار الانسان ، كمخلوق يطارده الزمن ، وهى فى حقيقة أمرها جزء من الزمن الاستمرارى ، الذى يعيشه الانسان «duration» ، وقد ساير كتاب الرواية الجديدة هذا الاتجاه ، ان «بوتور» و «سيمون» هما فلاسفة زمن ، وأعمالهما هى تصوير للانعكاسات ، التى تحدثها الظاهرة الخارجية ، ومحاولة لاعادة التجربة التى تقدمها الذكريات عن طريق وصفها وصفا دقيقا ، الى أقصى حد ممكن ٠ ويلجأ جريليه الى تكرار بعض المناظر ، تحقيقا للفكرة الظاهرية ، التى ترى أن تكرار الظاهرة يثيرها ، ويستدعى معناها ٠

ان الأحداث تتوالى فى الرواية الجديدة ، بطريقة تكسر من صرامة العقل ، وتتحدى مقولة «السببية» بالمعنى المنطقى، فلا ترتيب صارم ، ولا أحداث منطقية ، ونحن هنا أساسا ازاء لغة تشبه لغة الأحلام ، حيث تتوالى العمليات الذهنية ، دون تدخل من رصيد ثقافى ، أو من عقل يصنفها ويرتبها ، ان الرواية الجديدة تحاول أن تجعلنا نمارس حلما ، أن نعيش الداخل ، دوناطلالة خارجية تتمعن فيه ، ونبحثعن الدوافع والنتائج ، لا أحد يعرف ماحدث أو ماسيحدث ، كل شىء

يعيش فى الحاضر ، حتى ولو كان ماضيا أو مستقبلا فى لغة الزمن الخارجية ، والفواصل بين الحقيقة والوهم قد تهاوت ، فلا أحد يعرف ان كان هذاحقيقة أو وهما ،نمضى فى القراءة فنفتقد الأكيد والثابت ، ونحس أننا فى حلم أو هلوسة ، ان «لورنت لاساج» يقول «ان قراءة رواية جريليه «فى التيه» تجعلنا نعـايش كابوسا لجنـدى يحتضر» (٢٥) ، ان تلك العملية التى تجعلنا نعيش حلما ونغرق فيه ، دون أن نتحدث عنه أو نصـفه هى ماتسـميه سـاروت عمليـة التغطيس immersion » ، حيث يغطس القارىء تحت السطح حتى النهاية ، فى مادة مجهـولة «قل هى كالدم ، أو هى كعجينة بدون اسم وبدون تحديد» (٢٦) كما تقول ساروت نفسها ٠

اننا نحس هنا أننا بازاء عالم الشعور ، وأننا قريبون من الكتـاب التعيسين ، أمثـال جيمس و وولف وبروست وغيرهم ممن هاجمهم كتاب الرواية الجديدة ، وتلك حقيقة لايمكن تجاهلها ، فالفصل الدقيق الذى يقدم على فكرة «جامع مانع» ، بين المذاهب الأدبية فى العصر الحديث أمر صعب ، فالمذاهب الأدبية كما ذكرت قبل ، تتعايش فى وقت واحد ، ومن ثم تخضع لمفاهيم فلسـفية ، قـد أصبحت من منجزات التاريخ ، ودخلت فى بنية كل ثقافة معاصرة ، ويخضع لها كل مذهب ، ومن ثم أصبحت عملية الفروق التى تقوم على المسطرة والجداول والخانات شيئا مرفوضا ومستحيلا ، ويجب أن يدرب الذهن على الاستشعار بفروق حادة ، وعلى التنبه لدرجات الظلال التى قد تميز مذهبا عن آخر ٠

بل ان لورنت لاساج ذهب الى أبعـد من ذلك (٢٧) ، ورأى أن الوسائل التى استخدمها تيار الشعور ، يمكن أن نجدها محققة فى الرواية الجديدة ، ان همفرى فى كتابه

«تيار الشعور» صنف مسائل استخدمتها رواية تيار الشعور كالآتي : ١ ـ الاهتمام بوحدات الزمن والمكان والشخصية والحديث · ٢ ـ الحرص على القرار الرئيسى الذى يتكرر فى الرواية فيكسبها وحدة · ٣ ـ تقليد النماذج الأدبية السابقة فى باب المعارضة التى تقـوم على التهكم والكاريكاتيرية · ٤ ـ اللجوء الى بعض المسائل الرمزية · ٥ ـ العودة الى النظام المتحقق فى الطبيعة ·

ان الرواية الجديدة وقد فقدت الوحدة ، التى تعتمد على العقدة ، لجأت الى تلك الوسائل التى استخدمها تيار الشعور ، لكى تعطى تجربتها قدرا من التماسك الظاهرى على الأقل ، ان وحدة الزمنقد تحققت حيناستخدم بعضهم الزمن الخارجى كاطار يحيط بالتجربة ، وجعل عمله يدور فى فترة محددة ، قد تكون يوما أو ستة أيام أو غير ذلك · ووحدة المكان قد تحققت حين نجد الرواية تدور فى شارع مقفر أو فى ميناء أو فى مدينة غريبة أو حتى فىشرفة منزل ، ووحدة الشخصية قد تحققت ليس فقط عن طريق شخصية المؤلف ، والتى هى فى أحيان كثيرة هى شخصية الراوى ، بل وعن طريق الالتزام بوجهة نظر واحدة خلال الرواية، أما وحدة الحدث فهى محققة عن طريق رحلة ، زيارة ، بعثة ·· الخ · وقد تحقق كذلك الموضوع أو القرار الرئيسى فى الرواية الجديدة ، يكفى أن كثيرا منها يدور حول فكرة البحث عن شىء ما ، ويسـتخدم الأوديسيا كنموذج فى هـذا المجـال · وكثير من الروايات الجديدة قد قلدت الروايات البوليسية تقليدا ظاهريا ، يهدف الى السـخرية والتهكم ، وهى ملاحظـة قد لاحظها من قبل سارتر وهو يقدم رواية ساروت «صورة لرجل مجهول» · وقد ظهر الاهتمام فى الرواية الجديدة بالمكان كوسيلة رمزية ،

فالشاطىء عند «ديورا» يعطى احساسا باللانهائية ٠ وقد رجع كثير منهم الى الطبيعة ، فالمرآة العجوزفى رواية «العشب» لسيمون ، تحتضر ، بينما تنمو الأعشاب فى الخارج وتتساقط الثمار ، ان الزمن لايرحم ، وعملية التفسخ التى تدور فى المنزل ، تتكرر بصورة آخرى فى الطبيعة كنظام آزلى ٠

حقا قد تفيد الرواية الجديدة من تيار الشعور آو من غيره ، ولكن لا لتتحول الى نسخة مماثلة ، بل هى مجرد وسائل نافعة تقدم بها مشروعها الأدبى ، آو هى نقطة بدء فقط ، ويبقى بعد ذلك للرواية الجديدة شخصيتها المميزة، ان ساروت وهى أقرب كتاب الرواية الجديدة الى تيار الشعور ، تلمس ذلك الفرق الدقيق للغاية بينها وبين ذلك التيار ، ان كتاب هذا التيار انما يبحثون عن العمق المطلق ، حيث تكمن الحقيقة والوجود الفعلى ، والمشاعر الأصيلة ، ولكنها فى رآيها لايوجد مايسمى بالعمق المطلق ، وقد آثبتت البحوث النفسية ضعف فكرة الاستيطان الذاتى «ان كل ماحصل عليه جويس من الأعماق المظلمة» لم يكن الا فيضا لاينتهى من الكلمات ٠ آما بالنسبة لبروست فهو يحاول آن يقطع الى شظايا صغيرة ، الموضوع غير المادى الذى يجتلبه من اعماق شخصياته ، ويحاول آن ينتزع منها آشياء غير محددة ، وتدخل فى التركيب الانسانى ، وكل هذه الأشياء تتدعم فى كتلة متصلة ، تتعرف العين المجربة فيها على رجل ثرى يحب امرأة أو على طبيب بارز ، آو على سيدة بورجوازية آو غير ذلك من شخصيات ، تآخذ مكانها ضمن المجموعة التى اختارها المؤلف لمتحفه الخيالى» (٢٨) ٠

اننا هنا نقترب خطوة من مفهوم ساروت ، كنموذج لكتاب الرواية الجديدة ، انها لاترفض النفسية ، على الرغم من

كراهيتها الشديدة لهذه الكلمة التى أصبحت تثير التقزز ·
كما تقول ، ولكنها تريد نفسية لاتختلط ـ كما فعل بروست ـ
بالشخصية أو بالعقـدة هى التحليل النفسى ، الذى يفترض
جسدا يشرح ، هى ضد «النفسية» المشروطة ، التى تتخذ
كوسيلة جديدة لأغراض قديمة ، ان استخدام «الميكروسكوب»
النفسى لاينبغى أن يكون مؤقتا ، مجـرد وسيلة من وســائل
العقدة ، ويجب على الروائى ألا يخبرنا قصة ، بل يجب عليه
ألا يصرف انتباه القارىء ، عن طريق أحداث تلفت النظر ،
كجريمة قتل أو قصة حب ·

وتضرب الناقدة «ساسان سونتاج» أمثلة من واقع روايات
ساروت ، لنشرح بها طريقتها فى النفسية الجديدة ان صح
هذا التعبير · ان روايتها «مارتيريو» عبارة عن تأملات شاب
لا اسم له ، حول خالته وخاله ، وحول رجل يسمى «مارتيريو»
مشغول فقط بالبحث فى الظروف التى جعلته يرتاح لهـذه
الأسرة ، ويستسلم لشخصياتهم ، ان الحدث الوحيد فى هذه
الرواية ، هو رغبة الخال فى أن يشترى بيتا فى الريف ، وقد
يظن للوهلة الأولى أن «مارتيرو» ، قد خدع الخال فى موضوع
المنزل ، ولكننا فى النهاية نكتشف أن هـذه الظنون لا مبرر
لها ، ان شخصيات ساروت كما تقول سوزان «لايحدثون حدثا
على الاطلاق ، هم يتحركون ويخفقون ويرتجفون بدافع من
تفاصيل الحياة اليومية التافهة ، وهذا النفور من الفعل هو
الموضـوع الحقيقى فى رواياتهـا ، ومادامت قد استبعدت
التحليل ـ وهذا يعنى استبعاد المؤلف الذى يفسر ويتكلم ـ
فانها استخدمت ضمير المتكلم ·· والرواية يجب أن تتخلص
من المعانى النفسية القديمة كالاستبطان ، وان تبدو «مغمورة»
فى العالم التحتانى ، يجب أن تقحم القارىء فى التيار الخفى ،

والذى كان يلقى عليه بروست نظرة بعيدة ، كان يلاحظه من فوق ولم يخرج منه الا بخطوط عريضة عامة ، ان الرواية يجب أن تسجل ، ولكن بدون تعليق ، ذلك الاتصـال المباشر والملموس ، بالأشياء والشخصيات ، التى يلتقى بها ضـمير المتكلم فى الرواية» (٢٩) ٠

التراكيب اللغوية

ثار كتاب الرواية الجديدة على العقدة ، كمحور ارتكاز للعمل الفنى ، ولكنهم اتخـذوا من الوصف محـور ارتكاز لمشروعهم الجمالى ، ان النظرة الى الفنان كوعى يسجل ، حولته الى عين أو كاميرا ، ترى وتطوف على سطح الأشياء ، ان العين هنا تسجل الملمس الخارجى ، دون أن تغـوص الى مايسمى بالعمق المطلق ، أو بالأماكن المظلمة ، وهى فى تسجيلها تقف عند الخطوط الخارجية ، وتقاوم بعناد شديد التصور الذهنى، ان الفنان يقدم الأوصاف بموضوعية تامة ، ويصور الشىء فى استقلالية ، تقاوم المفاهيم الانسانية ٠

وهنا نستطيع أن نفهم تلك الأوصاف الاستطرادية فى أعمال جريليه ، انه يقدم كثيرا من التفصيلات وفى صورة غير مترابطة ، وهو يفعل ذلك عن عمد ، حتى يقاوم بعناد شديد أية محاولة لفرض مفهوم ذهنى ، ان الأشياء قائمة فى الخارج تتحدى ، لها وجودها المستقل ، الذى ينأى عن التصوير الانسانى ، وقد وصف جريليه تلك الأشياء بطريقة رياضية مسطحة تقف عند الخطوط والأشكال ٠

حقا تهتم ساروت بعملية الوصف أيضا ، ولكن فرديتها تتبدى فى طريقة وضغوط ، هى تتعامل مع الطبقة السفلى

للحياة النفسية ، وتقدم شخصياتها في لغة تتصل بالديدان والطفيليات ، انها ترى أن الاستجابةالانسانية تلقائية ، تشبه استجابة الخلايا الديدانية ، ومن ثم كان وصفها لينا موحلا يتناسب وعالمها النفسي ، وهي في ذلك تقترب كثيرا من رواية سارتر «الغثيان» •

وقد ألقى كل ذلك بظلاله على بنية الجملة عند كل من جريليه وساروت ، ان جمل جريليه مباشرة وعادية ، ولاتختلف عن التراكيب المعروفة وكأنها تقرير • وحواره يشبه الحوار العادى الذى يدور في المجتمع ، فمفتش البوليس في المحاوات يتحدث مع الناس ، والبائع في البصص يتحاور مع الآخرين ، ومع أن كل ذلك يتم بطريقة عادية ، الا أننا لانحس أن تلك الشخصيات تحاكي الواقع ، أو تقلد نماذج خارجية ، بل هم في الحقيقة يشبهون عالم الأحلام المنقطع ، يبزغون فجأة من عالم جريليه ذى الزوايا المحددة والخطوط المستقيمة ، ثم ينحسرون في حركات غريبة ، ويحدثون تأثرا عصبيا ، وحوارهم يوحي بأشياء أكثر مما يحتمله ، ان الجمل على الرغم من تقرير بنيتها لاتقف عن دلالاتها المباشرة ، بل تعطى دلالات أخرى عصبية •

أما ساروت فان شخصياتها ثرثارة ، كما لاحظ سارتر في مقدمة روايتها «صورة رجل مجهول» ، انها تتحدث وتستمر في الحديث ، وتكرر الأحاديث ، وتقلبها ، ثم تقلبها من جديد ، وعلى كل جانب ، ثم تعجنها وبلا توقف ، حتى تصبح كتلة صغيرة غير محددة ، وكل ذلك يتم في حركة مستمرة ، تشكل التقدم والانحسار ، وتتلامس فيها الديدان وتتلاعق ، ويستنشق كل منها الآخر •

وبنية الجملة عندها تتغير تماما عن المألوف • لقد أرادت

أن تجعل فى اللغة ، معادلا مجسدا للتحركات الليمفاوية ، ومن ثم دخلت فى معركة ضد الأبنية الثابتة ، انها حــرب الكلمات كما يقول الناقد فاليرى مينوج (٣٠) ، وقد شنتها ساروت ضد تحجر اللغة ، وخضــوعها للمقــولات النفســية والاجتماعية والأفكار السائدة ، انها أنجزت شــيئا يصعب تحــديده وشرحه ، ان المنطقة التى أطلقت عليها Tropisms تشبه فيضا دائما لفيلم داخلى سريع يصل من وقت الى آخر الى قمة التوتر ، ولكى تستطيع اللغة أن تقدم هــذه الرفرفة الحية والمتحركة ، يجب أن تكون بطيئة وممتدة ، ان الكلمات تحاول أن تحيط بهذا الاطار الزجاجى الملون ، الذى يتناثر فى شظايا مضببة ورمادية ، ان الداخــل ملىء بمــا يصعب تحديده وبالقظ والفطرى والميلودرامى ، واللغة مطالبة بأن تنقل كل ذلك الى الخارج ٠

●●●

ان منهج أصحاب الرواية الجــديدة يتطلب التخفف من التقاليد الروائية المسبقة ٠ ويعنى أن يحلق كل فنان ــ أو ان شئنا الدقة كل عمل فنى ــ عالمه الخاص Particular reality

وهذا يفسر الصعوبة ، فى أن نتلمس مبادىء مشتركة عند هذا الاتجاه ، وأن نتحدث عن مدرسة ، تخضع لفلســفة معينة ، ونهدف نحو غرض واحد ، فننتج فى النهاية سمات مشتركة ٠

ان مبدأ «التجريب وفى الآن نفسه» ، هو الذى يجمع بين أصــحاب تلك المدرســة ، ومن ثــم اختلفت النزعات باختلاف كل أديب ، وباختلاف كل عمل أدبي ٠

وليس من السهل أن نتحدث هنا عن كل أديب ، ومن ثم سنكتفي بالحديث عن أشهر اسمين ، وهما : الان روب جرييه، وناتالي ساروت ٠

ان الأول يمثل بصفة عامة ذلك الاتجاه الذي يركز على الموضوع الخارجي ، فيصفه وصفا دقيقا موضوعيا ٠

أما الأخرى فهي تمثل الاتجـاه ، الذي يصف الحـركة الشعورية الداخلية وصفا دقيقا ومحايدا أيضا ٠

هوامش وتعليقات

(١) The Novel Today, p. 90.

(٢) A Dictionary of Literary Terms (anti novel).

(٣) Dictionary of World Literary Terms, (anti hero).

(٤) The French New Novel, p. 2.

(٥) Nathalie Sarraute, p. 3.

(٦) The French Novel Since the War, p. 127.

(٧) The Age of Suspicion, p. 84.

(٨) Towards a New Novel, p. 58.

(٩) The Age of Suspicion, p. 85.

(١٠) Surfiction, p. 102.

(١١) The French New Novel, p. 12.

(١٢) The Age of Suspicion, p. 92.

(١٣) Towards a New Novel, p. 58.

(١٤) Surfiction, 106.

(١٥) Towards a New Novel, p. 140.

(١٦) The Age of Suspicion, p. 87.

راجع هـذه الأقاويل فى قاموس «شـبلى» للمصطلحات الأدبية ، مادة «art for arts sake».

(١٧) Against interpretation, p. 8.

(١٨) Towards a New Novel, pp. 58, 135, 153.

(١٩) Literature against itself, p. 166.

(٢٠) Against interpretation, p. 13.

(٢١) Literature against itself, p. 167.

(٢٢) The Novel Today, p. 48.

(٢٣) The French New Novel, p. 25.

(٢٤) Ibid., p. 27.

(٢٥) The Age of Suspicion, p. 93.

(٢٦) The French New Novel, p. 30.

(٢٧) The Age of Suspicion, p. 98.

(٢٨) Against Interpretation, p. 107.

(٢٩) Nathalie Sarraute and the War of the Words, p. 180.

٢ ـ ألان روب جرييه
والاتجاه الوصفي (١)

حينما تحدث جرييه في كتابه «نحـو رواية جـديدة» «Towards a New Novel» عن نظرياته، ذكر أن رواياته تمثل عصر الرواية ، وأن ماقبلها هو عصر ماقبل الرواية ، لقـد كان الانسان هو المسيطر في المرحلة السابقة ، يلون كل شيء بأفكاره ، ويفترض في الأشياء عمقا ، يحاول أن يكتشفه • وأن يعرضه بزهـو على الناس حتى تحـول العـالم الى عالم انساني مدجن ، كل شيء فيـه ينتظر الانســان ، فالكرسى الفارغ يعني الانتظار ، والقضبان تعني الحرية •

وسقطت في عصر الرواية ، أسـطورة العمـق depth فيما يذكر جرييه ، أو القلب الرومانتيكي للأشياء فيما يذكر الناقد «رونالد بارثز» Ronald Barthes ، وهو الناقدالمتحمس كثيرا لجرييه ، وأصبح العالم قائما هناك ، لاينتظر أحـدا ليعطيه معنى ، ولايتميز بشيء سوى وجوده ، وأصبحت مهمة

الكاتب حينئذ أن يصف ذلك الوجـود ، محاذرا أن يسقط عليه شيئا ، أو أن يمنحه قناعا من تلك الأقنعة القـديمة ، التى تتستر وراء الاستعارة ، أو الغلالة التى تلقى على الكون، فتجعله ذا دلالات انسانية غريبة عنه ٠

وتغـيير كل شيء ، وتميز العصران ، عصر الـرواية ـ الانسان وعصر الرواية ـ الرواية ٠ ان عصر ماقبل الرواية كان يعتمد على العقدة التى يصطنعها الانسان من خلال هيكل حكائى ينسـجه البطل ، وينتقل به من مرحلة الى مرحلة ، ويعتمد فيه على صور المجاز ، التى تخلق شـبكة معقدة من الخداع كل همها أن تنسج عالما للرواية ، موازيا أو محاكيا للواقع الخارجى ، وهو واقع مصنوع من وهم الانسان ٠

أما فى عصر الرواية ، فقد سقط البطل ، وسقطت معه العقدة ، والحدث ، والتطور ، والموقف ، والاقناع ، والبيئة والتصوير ، والمحاكاة ، والشخصيات المعقدة والمسـطحة ، والذروة ثم الحل ، وغير ذلك من شبكة معقدة يغـذى بعضها بعضا ومع سـقوط البطل ظهرت شـبكة جـديدة ، تتفرع تفرعات معقدة ومتضامنة أيضا ، ولكنها فى النهاية تلتقى حول مفهوم رئيسى ، وهو مفهوم الوصف ٠

ولكن كثيرا من النقاد لم يروا فى أعمال جرييه ، عصرا جديدا ، ينفصل عن كل ماسبقه ٠ وأخذوا يخففون من تلك الضجة ، بالرجوع الى روايات جرييه نفسه ، دون الاعتماد فقط على تصريحاته ، فوجدوا له أسلافا فى تاريخ الرواية ، على الرغم من ثورته عليهم ، ووجدوه امتدادا طبيعيا ، قد يختلف فى شيء ما ، ولكنـه ليس شـيئا شـاذا ولا عصرا جديدا ٠

فالناقد «بروس» Bruce في كتابه عن جرييه ، يرى أن الخطأ انما جاء من التركيز على جانب الوصف فقط ، واهمال الجوانب الأخرى ، لأن الناقد رونالد بارثر استطاع أن يقنع القراء أن الانجاز الرئيسى ، ان لم يكن الأول ، فى أعمال جرييه ، انما يكمن فى وصفه للأشياء ، وانكار التضمينات الفلسفية والعقائدية والذاتية ، وقد تابعه كثير من النقاد يرون أن مناقشة العقدة فى أعمال جـرييه هرطقة ومضيعة للوقت (٢) ·

ومن ثم يحاول هذا الناقد ، ألا يقف عند هذا التفسير الأحادى ، وأن يبحث عن تضمينات نفسـية وفلسفية ، فى أعمال جرييه ، ويلتمس جذور هذه الأعمال عند كتاب ، أبدى جرييه نفسه اعجابه بهم ، مثل جيمس جويس وفوكنر وكافكا وغـيرهم ، انـه يرى من السـهل أن يكتشف بعض الأمراض النفسية فى روايات جـرييه ، كالسادية «تعذيب الآخرين» فى رواية «البصاص» The Voyeur وجنون الاضطهاد فى رواية «الغيـور» The Jealousy ، بل ان غـرامه بعـد أشجار الموز فى رواية الغيور ، ربما يدل على ضعف جنسى ، أو ممارسة للعادة السرية ، وجرييه نفسه ، فيما يرى هـذا الناقد ، شديد الوعى بهذه الأعراض المرضية فى رواياته وقد ذكر مـرة أنه لايختلف عن كثير من الناس ، وأن معظم شخصياته مجانين ، وقد ذكر برنارد بنجواد أن الأوصـاف الدقيقة عند جرييه ، قد وجـدت فى كراسات مرضى جنون الاضطهاد ·

أما الناقد «موريس نادبو» Maurice Nadeau ، فهو يرى أن أمل جرييه فى تقديم العـالم الخارجى ، كما هـو قائم ، ودون تضمينات انسانية ، انما هو أمل عابث «فليس ممكنا

ولا هو من المرغوب فيه ، أن يناضل الروائى ، لكى يصبح فى النهاية ذاتا عاكسة ، وأن يستخدم كل مواهبه لكى يتخلص بنفسه من المجتمع الانسانى ، ان شكل التعبير كما فى الرواية — أى الكتابة — هو الوسيلة التى يستخدمها المؤلف لأغراض محددة ، فكيف يمكن لعالم الموضوعات أن يظل نقيا ومجانيا فى الوقت الذى يساهم عن طريق الكتابة ، فى تغيير العالم الانسانى والتاريخى ، كيف يمكن له والحالة هذه أن يتجرد من الزمان والمكان ، وأن يمتنع عن التغيير» (٣) • ولكى يدلل على استحالة هذا الغرض ، اختار أربعا من روايات جرييه ، فوجدها انتهاكا صارخا لنظريته ، ان رواية « البصاص » وكذلك رواية « المحاولات » The Erasers لايخلوان من الحدث • ورواية الغيور هى عبارة عن انطباعات زوج غيور • أما رواية «فى التيه» In the Labyrinth فهى تثبت أن جرييه لايستطيع أن يتخلى عن الذاتية مهما حاول •

●●●

لقد أصبحت شخصية جرييه مثيرة ، عرضة للقبول المطلق من ناحية ، وللرفض المطلق من الناحية الأخرى ، وبعيدا عن التطرف هنا وهناك نحاول أن نمتحن بأنفسنا نظرياته ونحدد ملامحها ، ثم نقترب من بعض أعماله التى ترجمت الى اللغة الانجليزية ، ولايكون هدفنا فى المحل الأول ، وكما فعل كثير من النقاد ،البحث عن التطبيق لنظرياته ،فتلك مهمة آكاديمية بالدرجة الأولى ، وانما هدفنا هو اكتشاف الحركة الفنية الخاصة فى العمل الأدبى ، فان النظر الى العمل الأدبى كتطبيق حرفى للنظرية ، انما هو اساءة للأدب ، وقد ذكر جرييه نفسه أن أعماله ليست نظرية ولكنها بحث (٤) • يكفيه

أن الخطوط العريضة لاتضيع ، وفى نطاق ذلك يتحرك كل عمل حركته الخاصة ، التى تميزه عن العمل الآخر ، وان كانا ينتميان لمؤلف واحد ·

بحث وليست نظرية :

كان حلم فلوبير هو «بناء شىء من لاشىء ، يقف وحده دون الاستناد الى شىء» ·

وذلك الحلم قد حققته الرواية الجـديدة ، فيما يرغم جرييه مع احتياط يسير لابد من اضافته الى تلك العبارة ، وهو أن أى بناء تقدمه الرواية الجديدة يظل مؤقتا ، تتجاوزه الى بناء آخر ، أو على الأقل تغرى بذلك التجاوز ·

كان المؤلف الروائى فى عصر بلزاك يبـدو واسـع المعرفة ، يعرف مصير البطل ويحـركه ، ويدرك مستقبله وحاضره ، كل شىء مقـدر سلفا ، فقط هى مجـرد خيوط يحركها المؤلف ·

ثم تغـير كل شىء ، وفقـدت البورجـوازية مكانها ، واكتشفت العـلوم الفيزيقيـة قانـون «اللاسـتمرارية» discontinuity وأصبحت معانى العلم مؤقتة وجزئية ومتناقضة ونسبية وقابلة للنقاش ·

وكان لابد أن يتخلى الروائى الجديد عن عرشه المتعالى، لقد أصبح متواضعا ، لايستطيع أن يقبض على شىء ثابت يقدمه للقارىء ، انه يبدأ مع القارىء ، وهو خالى الذهن ، ويحاول من خلال الملاحظة والوصف ، والتناقض والمحو ، أن يتبنى عالما جديدا ·

وحتى هذا العالم الجديد لايقدمه بثقة العالم الخبير بكل شيء ، بل يحاول أن يشكك فيه ، وأن يقدم غيره ، ثم يحاول أن ينفى ذلك الغير ، وفى عملية نفى واثبات مستمرة ·

تلك العملية هى مانكتشفها فى أعمال جرييه ، كما سنذكر فيما بعد · لقد ركز البعض ، وعلى رأسهم بارثر ، على ظاهرة الوصف الموضوعى ، والذى يلمس الأشياء فى سطحها الأملس ، والخالى من الأعماق · ولكن الأهم من ذلك هو تلك العملية التى لاتثبت عند مفهوم معين ، بل تقدم آخر وبتشكك أيضا ، وقد أشار جرييه نفسه الى ذلك حين قال «كان الوصف فيما مضى يهدف الى أن يطلع القارىء على الأشياء ، أما الآن فهو يحطم الأشياء · ان الوصف الآن قد يبدأ من نقطة عارضة صغيرة ، ثم يمد منها خطوطا وأشكالا ، بل ويحاول أن يخترع خطوطا وأشكالا ، ثم يناقض نفسه ، ويكرر نفسه ويبدأ من جديد ، وينقسم الى خطوط متوازية ، وقد يحس القارىء أنه يلمح شيئا ، ولكن الخطوط تتراكم وتتكدس ، وبعد أن ينتهى الكتاب لايقبض القارىء على شيء ، ان الوصف يمر فى حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم» (٦) ·

وعملية الخلق والتحطيم هى ماتفصل بين جرييه وبين السينما ، فالعين عند جرييه ليست كاميرا ، تقدم صورة فوتوغرافية ، أو نسخة مماثلة للواقع ، كما انتقد البعض جرييه ، بل ان الناقد موريس ناديوا يقول متهكما «أن تكتب قصة فقط تجول ومعك مسطرة» (٧) ·

ليس انسانا «أوتوماتيكيا» هو الذى يتجول ويقيس ويحدد · بل هو الوعى الانسانى فى عملية اكتشافه للسطح الخارجي للأشياء ، فنحن هنا ازاء رؤية انسانية ·

وأصر على تعبير «رؤية انسانية» ، فالكثيرون يظنون أن جرييه ،قد طرد الانسان من الكون ، وأحل محله الأشياء، وجرييه نفسه على وعى تام بهـذه التهمة ، فقد ذكـر أن الانسان حاضر فى كل صفحة من صفحات كتبه ، حقا قد تكون هناك أوصاف مفرطة للمادة «ولكن يبقى أن الذى وصفها هو الانسان ، والعين التى شـاهدتها عين انسان ، والفكر الذى أعاد مشاهدتها هو فكر انسان» (٨) ٠

ان كتب جرييه لاتخلو من الذاتية كما يظن البعض ، وكما يوهم مظهرها العلمى ، وجرييه نفسه يرى أن الرواية الجديدة أكثر ذاتية من الرواية البلزاكية ٠ فالقصاص فى الرواية التقليدية هو الذى يصف العالم ، وحاضر فى كل شىء ، ويتابع كل شىء ، ويعرف ماضى وحاضر ومستقبل كل مغامرة ، أما فى الرواية الجديدة «فانسان ما هو الذى يرى ويحس ويتخيل ، انســان محـدود فى زمان ومكان ، محدود بعواطفه وانفعالاته» (٩) ٠

ان المشكل فى فهم جرييه أن يخدعنا جانب واحد فى أعماله ، عن تلك العملية التى وصفتها من قبل ، بأنها عملية حية متجددة ، تقوم على التحطيم والخلق فى حركة مستمرة ٠ ومن خلال تلك العملية نسـتطيع أن نفهم المتناقضات فى أعماله ، فهو ليس واقعيا وليس مثاليا ، بل هو مزيج من ذلك يقوم على مفهوم ديالكتيكى ٠

ان جرييه نفسه يرفض الواقع بمعناه الحرفى ، فتحت عنـوان «من الواقعية الى الواقع» (١٠) يهـاجم الواقعية بمعناها التقليدى ، الذى يرى أن الواقع الخارجى قد تكون، وأن وظيفة الكاتب أن يستكشف هذا الواقع ، وأن يعبر عنه ، ثم يرى أن الرواية الجديدة لاتقف عندحد هذا الواقع،

الذى قد تكون سلفا ، ان كل انسان فى الرواية الجديدة يخلق عالمه الخاص وهى لاتهدف الى بيان الحقيقة ، لأنها لاتعرف عما تبحث ، انها اختراع دائم ومستمر وقابل للمناقشة ، ان جرييه يأخذ مادته من الخارج ، ولكنه يحرفها ويحولها الى عالمه الخاص ٠

وقد أعلن جرييه صراحة تبنيه للفلسفة الظاهرية Phemenology ، التى ترى كما يقول موريه بونتى « ان الحقيقة لاتقطن داخل الانسان ، اذ لايوجد الانسان الداخلى، الانسان فقط موجود فى العالم» (١١) ٠ ومن ثم كان جرييه يكرر دائما صيحة سارتر بأن الداخل قد مات ، وأن الأشياء موجودة قبل أى شىء آخر ، وأخذ يستخدم جملا تهكمية مثل « الداخل المشكوك فيه » و « العمق المقدس » و «القلب الرومانتيكى» ٠

ولكن هذا التناقض بين الدعوة الى الذاتية ، ورفض الذاتية ، انما هو فى الظاهر فقط ، وهو تناقض قد وجد حله فى منهج هوسرل نفسه ، فحين يعلن أن العالم يتميز بأنه هناك قبل أى شىء آخر ، لايعنى بذلك أن العالم مستقل استقلالا تاما ، العالم موجود هناك لأنه يدرك بالحواس البشرية ، التى تمنحه الدلالة والواقعية ، والوعى البشرى لايكون شيئا بدون العالم ٠ لأنه فى النهاية وعى بالأشياء ٠

وهذا معنى ماقلته من قبل ، من أن جرييه ليس واقعيا وليس مثاليا ، ان غرضه أن يصف العالم كما يتكشف للوعى ، وأن يصف الوعى نفسه وهو فى عملية الادراك والاحساس بالعالم ٠

وبعملية الخلق والتحطيم يقاوم جرييه «المفاهيم

الذهنية» التى تتسرب الى ذهن القارىء ، لقد قلنا من قبل انه ضد القوالب المسبقة ، والعالمعنده ليس حقيقة جاهزة، تحتاج الى العالم الخبير لاكتشافها ، انه بلا معنى ، قبل أن يأتى اليه الفنان ، وبعد الانتهاء من عمله الفنى يستطيع أن يدعى أن العالم قد أصبح له معنى عن طريقه ٠

ونحس بالجهد الذى يبذله جرييه ، وهو يحاول ألا يجعل القارىء يستنيم الى فكرة معينة ، أحيـانا يضلله ، أحيانا يحطم الأشياء ، أحيـانا يفاجئه بمـا لم يكن فى الحسبان ، بل ان عملية تراكم الصفات تحول بين القارىء وبين أن يتصور الموضوعات الخارجية عن طـريق الذهن «ان جرييه لايريد فقط أن يكدس على القارىء تفصيلات أكثر مما يتطلب ، بل يريد أن يؤكد أن هذه التفصيلات غير مترابطة ، ومن ثم لايستطيع القارىء أن يتصورها ، لأن الموضوعات تقاوم ذلك» (١٢) ٠

الشكل الفنى :

فالعمل الفنى لايقاس بشىء خارج ذاته ، انه وجـود قائم بذاته ، وهذا يحل بالضرورة ثنائية الشكل والمضمون وهى ثنائية يسخر منها جرييه ، لأنها تعنى احتقارا للأدب وقد نشأت فى عصر الرأسمالية الذى كان يؤمن بالحقائق الثابتة ، وفى المعسكر الاشتراكى الذى يوجه الأدب لخدمة العمال ٠ أما الرواية الجديدة فهى لاتخـدم شـيئا خارج ذاتهـا ، وهـذا لايعنى البهلوانية واللعب ، لأن الالتزام سيأخذ هنا مفهـوما جـديدا ، فهـو يعنى «وعى المؤلف بمشكلات لغته ، وبمشـكلاته الفنية الخاصة ، ومحاولته التغلب على هـذه المشكلات ، وحلها من الداخل فتلك هى

وسيلته لكى يصبح فنانا ، وقد يستطيع بطريقة غامضة أن يخدم شيئا ما ، وقد يكون نافعا للثورة» (١٣) ٠

ان الفكرة التقليدية «فلان لديه شيء يقوله ، وقد قاله بطريقة حسـنة» فكرة خاطئة ، وأفضـل منها أن نتساءل «كيف قال ذلك» ٠

لأن كلمة «كيف» تعنى الشـكل فى حالة وجوده ، أى العمل الفنى كشيء قائم بذاته ٠ وقد سئل أحد الروس عن الشكلية ، فأشار ساخرا الى حمار وحشى وقال «هـذه هى الشكلية» ٠ ولكن الحمار الوحشى شيء قائم بذاته ، لايستند على شيء آخر ، وهذا يكفيه وكذلك العمل الفنى ، كالحمار الوحشى ، وجود مستقل ، لايحتاج الى مبرر من خارجه ، «ان الفن ليس ورقة مذهبة تلف بها قطعة بسكويت» كما يقول جرييه فى الموضع نفسه ٠

فالشكل يمنح العمل الفنى وجوده ، فلو غيرت ضمير المتكلم كما يقول جرييه – فى رواية «الغـريب» ، وجعلته ضمير غائب لاختفى العمل ، وضاع عالم كامى ، لأن وجوده مبرر بشكله فهو ما ان يتشكل حتى يوجد ٠

ومن ثم لانستطيع أن نقبض على شيء فى أعمال جرييه فهو يتعمد أن يراوغ ، وأن ينقل القارىء من موقف المتلقى الى موقف الشريك ، ومن ثم كانت «الأحداث عنده تتوالى ويختلط بعضها ببعض ، الجديد يختلط بالقديم ، والقديم يحل محـل الجـديد ، والذكريات والتخيـلات تتساوى مع الادراكات الحسـية ، والواقـع يشـمل كل هـؤلاء الثلاثة» (١٤) ٠

وهـذا الشكل يلون كل شيء فى الرواية بمنظوره ،

فجرييه حقا يتمسك بالظاهرة الخارجية · وحقا يأخذ بعض الطرق التقليدية وحقا يتأثر ببعض الكتـاب السابقين ، وحقا يستخدم الحوار العادى مما يجرى فى حياتنا العادية ، ولكن من الخطأ أن نأخذ كل ذلك على حـدة · لأن كل تلك العناصر تنضام ، وتفقد وجودها لتندمج فى وجود جديد ، هو وجود الرواية ·

فالشخصيات عنده معروفة ، خلت من الأبعاد والأعماق، بلا لحم ولا شحم ، تبدو مجـرد خطوط حـادة ومتوازية ، لاتملك حتى الاسم ، هى مجرد ضمير للمتكلم فى الغالب ، يقوم بمغامراته واختراعاته ، وتصبح الشخصيات الأخرى ان وجدت ، مجرد ظلال باهتة ·

والوصف لم يعد «ديكورا» لخدمة الشخصية ، وتصوير الجو ، ونقل الواقع ، وايضـاح بعض المواقف ، بل أصبح مطلوبا فى حد ذاته ، انه يصف الجمـادات والأشياء التى لاتحتوى على معنى ، كان الوصف فيما مضى يهدف الى أن يطلع القارىء على الأشـياء ، ويجعله يتملك العـالم ، أما الآن فهو يحطم الأشياء ، ومن ثم يتميز بالحركة المستمرة ، انه يختلف عن السـينما ، وعن الصـورة الفوتوغرافية ، وعن الوصف البلزاكى فهذه الأمور الثلاثة تهدف الى خلق نسخة من الواقع ، أما الوصف فى الرواية الجديدة فهو يهدف الى خلق واقع جديد يتخلق على يد الكاتب والقارىء معا ، ولو أدى الى تحطيم الصورة الخارجية ·

وعلى الرغم من المظهر العادى للحوار عند جرييه ، الا أنه يبدو غريبا لاينتمى الى الواقع ، مجـرد جمل قصـيرة ومتقطعة ، لاتدفع الى التواصل بين الشخصيات ، ولكنها تجعل كل شخصية جزيرة قائمـة بنفسـها ، لاتستطيع أن

تتواصل مع الأخرى ، يحيطها جو من الرعب غير المفهوم «وعلى الرغم من طبيعة حوارهم العادية ، فهم لايحاكون الواقع اليومى ، هم يبدون أكثر تشابها لحديث الأحلام المتقطع ، ينشأون من عالم جرييه الغريب ذى الزوايا المحددة ، ثم يرتدون فى تسلسل غريب ، ويحدثون تأثيرا عصبيا» (١٥) ٠

ويختلف مفهوم الزمن داخل هذا الاطار الفنى ، عن مفهومه التقليدى ، فقد كانت الرواية التقليدية تخضع لاطار الحكاية ، وهى تمثل فعلا يحدث ، ويمتد فى الزمان ، ويصبح له تاريخ ، يبدأ من نقطة معينة ، ويزدهر عن نقطة معينة ، ويصل الى الانحدار فى نهاية المطاف ٠

ولكن الزمن عند جرييه بلا تاريخ ، انها اللحظة الحاضرة ، وهى لحظة تقاوم الماضى ، وتخيب فكرة التوقع ، التى كان يستريح اليها قارىء الروايات البلزاكية ، ان روايته تعيش بلا امتداد ، انها لاتحيل القارىء الى الزمن التاريخى ، أى الى الواقع الخارجى ، والذى كانت تحاكيه الرواية التقليدية ، ان زمن الرواية الجديدة هو الزمن الخاص ، الذى يحدث فى اللحظة الآنية ، فى عقل الكاتب والقارىء معا ، انه ليس زمنا ملخصا للأحداث الخارجية ، انه الزمن فى الآن نفسه ، ومن هنا يبدو مسطحا ، بلا أبعاد ، مكتفيابنفسه ، لايحيل القارىءالى آية تضمينات خارجية ، وتأتى اختراعات جرييه فى أعماله ، فتحطم فكرة «التاريخية» فى الزمن ، والتى كانت تلعب دورا رئيسيا فى الرواية التقليدية الوصف يتكدس ويسلب الشىء ماهيته ، والشخصيات بلا آبعاد ، هى مجرد خطوط ومشاريع ، والحاضر يتكرر وينقسم ويتناقض ، ولايتكدس

ليصبح ذكرى ، أى ماضيا ، والحوار على الرغم من أنه ينتمى الى الجمل الخارجية ، الا أنه بخفته وتقطعه لايتحول أبدا الى حكاية ، أو حدث تام الأركان ٠

ويضرب جرييه مثالا لتوضيح معنى «آنية» الزمن ، فى واقع روايته «العام الماضى فى مارينباد» ٠ لقد أساء البعض فهم هذه الرواية ، ربما بسبب العنوان ، وظنوها نوعا من الذكرى حول الحب الضائع ، وكانت أسئلتهم تدور حول ، من هو هذا الرجل ؟ ومن هى تلك السيدة ؟ وهل هما بالفعل تقابلا فى مارينباد فى العام الماضى ؟ وهل تذكر هذه المرأة تلك الحادثة ؟ أو تتناساها ؟

ويرى جرييه أن مثل هذه الاسئلة عديمة المعنى فالعالم الذى تدور فيه أحداث الرواية «أو الفيلم فهى قد كتبت للسينما» ، هو العالم الحاضر ، الذى لايستعين البتة بالماضى، ولا يشير اليه ، ان حكاية «مارينباد» لاتحدث فى سنتين ، أو فى ثلاثة أيام ، كما قد يتبادر الى الذهن ، انها حكاية بلا ماض ، تحدث فقط فى فترة المشاهدة ، أو فترة القراءة، ان هذا الرجل وتلك السيدة لا وجود لهما الا ساعة العرض السينمائى ، أو القراءة ، أما قبل ذلك فهى لاشىء ، وبعد انتهاء العرض فهما لاشىء أيضا ٠ ان وجودهما مرتبط باللحظة الآنية ، التى تدور فى عقل المؤلف والقارىء ، لايمكن أن يكون هناك واقع خارج الصور والكلمات ، ولا أهمية للماضى ، الا اذا تحول الى حاضر ، ففى النهاية يسير البطل والبطلة معا ، ويبدو أن البطلة قد وافقت ، على أن شيئا ما ، قد كان بينهما فى العام الماضى ولكن هذا الشىء قد أصبح فى اللحظة نفسها حاضرا ، يعيشه البطل والبطلة، ان حادثة الحب التى وقعت فى مارينباد ، ليست هى ذكرى

ماضية ، يقصها المؤلف علينا ، بل هى لحظة حاضرة ، تدور على الشاشة ، أو تفرض نفسها على صفحات كتاب ، هى حقيقة تفرض وجودها زمن القراءة أو المشاهدة أما الصور السريعة فى الرواية ، والتبادل بين أزمنة النهار الساطعة والليالى المظلمة ، وتغيير الثياب من حين الى آخر ، ان كل هذا لايشير الى الفكرة التاريخية للزمن ، التى تتعاقب فيها الأحداث ، كما يتعاقب الليل والنهار ، انها تحيل الى واقع متلاحقة ، انها بهذا المعنى حاضر ، ولكنه حاضر يحدث فى خاص ، لاينتمى الى الواقع الخارجى ، يقترح جرييه أنه الواقع الذهنى أو الشخصى للمتفرج أو القارىء «ففى ذهنه تدور أحداث القصة» (١٦) ، وتتوالى الأحداث سريعة فى ذهن القارىء ٠

رواياته :

عناصر كثيرة تختلط فى رواياتجرييه ، الجو الملحمى، الرواية البوليسية ، البناء الموسيقى ، الحضور السينمائى ، وظلال كثيرة تختلط من جيمس جويس ، وسارتر ، وفولكنر ، وكافكا ، ولكن كل ذلك يندمج فى وجود آخر ، يجعل رواية جرييه تختلف عن كل ماسبقها ، ان العناصر والظلال تفقد وجودها الأول ، لتتحول الى وجود جديد ، ان ماقاله بروس مورسيه عن رواية الغيرة «وخلال زمن الرواية كان البطل يلاحظ ، يعيش ، يعانى ، يتذكر الأحداث ، ويصوغ من كل ذلك تجربة تصبح هى الرواية فى حد ذاتها، وتكون النتيجة شكلا أدبيا متحررا من كل القيود «تنويع فى المناظر ، تكرار لبعض الأحداث ، نمو للفصول ، مسخ للموضوعات والعناصر الخارجية ٠٠ الخ» ٠ انه شكل يناظر

البناء الموسيقى» (١٧) ـ ان ماقاله هـذا الناقد يمكن أن ينسحب على جميع روايات جرييه ٠

فرواية المحاولات مثلا (١٩٥٣ م» ، وهى أولى رواياته تختلط فيها عناصر وظلال شتى ، وتتعرض لتفسيرات كثيرة نفسية وعقائدية ورمزية ٠

هى على المستوى الظاهرى تقليد ساخر ورافض لقصة «أوديب» انها مغـامرة لشخص يسـمى «دلاس» أرسلته الحكومة كمبعوثلها ، يحقق فى جريمة قتل ،وتنتهى المغامرة وقد اعترف دلاس نفسه بجريمة القتل ، وبأن القتيل هو أبوه ، وتتناثر فى القصة اشارات الى أسـطورة «أوديب» فالمحاة التى يبحث عنها تسـمى أوديب ، وهناك ألغـاز يطرحها أبو الهول ، وهناك صلات بين مدينة طيبة ومنزل الضـحية ويتم ذلك من خـلال جـو مرعب من الروايات البوليسية ٠

وقد وجد بعض النقاد فى هذه الرواية ظلالا لجيمس جويس فى روايته «ياليسوس» ، وظـلالا من سـارتر فى روايته «الغثيان» بل ان بعضهم كشف عما فيها من رموز جنسية وعقائدية» (١٨) ٠

ولكن كل ذلك على مستوى السطح الخارجى ، ولاينبغى الوقوف عنده من أحد ، لأنه تمزيق لعالم جرييه ، يضلل القارىء ويبعده خطوات عن عالم جرييه ، فكل ذلك يتضام فى عالم جديد ، يتميز بالتحولات ، والتمزقات ، وانهاك التسلسل التاريخى ، واستخدامالوصف فى ذاته دون دلالة،

والتكرار المفاجىء «ان هذه الاشارات الى القصة القديمة تختلط باشارات الى القصص البوليسية ، فتعطى جوا مرعبا لمأساة قدرية ، دون آن تحمل مغزى خلقيا ، آو تضمينا فلسفيا ، مما نجده فى الأسطورة القديمة ، ان جرييه يستخدم فقط أسطورة آوديب كاطار يصبح من العبث أن نستنتج منه مفهوما لجرييه ، عن القدر آو غيره (١٩) .

حتى الوصف هنا يأخذ مفهوما مغايرا لوصف سارتر ، فليس هناك صلة بين وصف دلاس لقطعة الطماطم ، ووصف روكانتان لجذع الشجرة ، فسارتر لايزال حريصا على الرمز وعلى التضمينات الثقافية ، ولكن جرييه يهتم بالوصف لذاته دون أية تضمينات ، انالموضوع قائم هناك يتحدى، ويرفض أى معنى يعطيه له الانسان . وجرييه نفسه كان واعيا بهذا الفرق المنهجى حين تحدث عن آخطار النظر ، فهو قد يجلب الشىء الى المقدمة ، ولا يعيده الى مكانه من جديد ، كما فى رواية الغثيان ، فيستأثر بالأهمية وكان روكانتان يحس بذلك حين يلمس مقبض الباب ، آو حين تقع عينه على قطعة حجر ، أما النظر فى الرواية الجديدة فيقتصر على وصف الأبعاد ، ويقف عند مد الخطوط ويدع كل شىء فى مكانه (٢٠) .

جرييه والسينما :

أثارت علاقة جرييه بالسينما تكهنات كثيرة ، فقد كتب «سيناريو» كثير من الأفلام ، وقاموسه ملىء بتعبيرات مثل «shots» «montage» «close up» «Fade-out» «Flash-back» ويفتتح الكثير من رواياته بمناظر آشبه باللقطات السينمائية ، مثل منظر المقهى فى رواية «المحاولات» ووصول

القارب فى البصاص» ، والاظهار التدريجى للشخصيات فى رواية «الغيور» ٠

وقد امتدح جرييه السينما ، ورآها أفضل وسيلة يمكن أن تعبر عن الرواية الجديدة ، ولكن ماهو المدى الذى يفيده من السينما ، لقد نفى صراحة أن يكون الوصف هـو الذى جذبه الى السينما ، فالوصف السينمائى هو نقل للواقع كما تفعل الكاميرا ، ووصف جـريليه وصف فنى يحـدد حضور الشيء وهو وصف يصدر من عين خاصة ، ومن ثم لايخلو من الذاتية بمعنى من المعانى ، ويتساءل جرييه : ان كان هناك تأثيرا للسينما فليبحث عنه فى شيء آخر (٢١) ٠

وربما كان هذا الشيء الآخر ، هو قدرة السـينما على تصوير حضور الموضوع الخـارجى ، دون أية تضـمينات انسانية ، وحتى هذه القدرة مشكوك فيها أيضا ، فقد ذكر الناقد دافيد لودج «لاأعتقد أن الكاميرا فى يد الانسان أكثر طبيعية من اللغة ، انها لاتستطيع أن تقدم تفصيلات واقعية أدبية ، وحقيقة أن جـرييه قد استغل الكاميرا لكى يصـور الواقعية الجديدة ، التى أراد أن يمنحها للرواية ، وحقيقة أن كتابا آخرين استغلوا الكاميرا لأغراض شبيهة بذلك ان الـراوى يصـف أحـد قصص « سـاليتجر » J. D. Salinger

بأنها نوع من السينما المنزلية ، والشخصية الرئيسـية فى رواية «دوريس ليسنج» Doris Lossing ، «الكراسة الذهبية» «The Golden Notebook» _ هذه الشخصية تنجذب نحو السينما لتظهر الحقيقة كاملة ، وتعبر عن الحـركة التمثيلية mimetic

٠٠ هذا حق ٠ ولكن يبقى بعد ذلك لغة الفيلم ٠ وهى نتاج بشرى مثل اللغـة اللفظية ، لهـا قـواعدها وتقـاليدها

وامكانياتها ، يعرفها كل من الفنـان والجمهور ، وتقـدم تنويعات غـير محـدودة ، ليست فى النهـاية حيـادية أو موضوعية» (٢٢) ٠

وقد كتب جرييه سنة ١٩٦١ رواية «العام الماضى فى مارينباد» last year at Marienbad ، وهى من نوع مايسميه الرواية السينمائية Ciné-Novel ٠ وسنحاول آن نمتحن مدى قدرة هذه الرواية على التعبير عند رؤية جرييه ٠

تقاوم هذه الرواية المفهوم الذهنى ٠ ان (×) يحاول أن يجعل (A) تتذكر الماضى ، انه يحدثها عن العـام الذى مضى ، حين التقى بها فى فنـدق «بمارينباد» ومارس معها الجنس ، ثم ضربت له موعدا لكى يلتقيا بعد عام ، وهاهما الآن يلتقيان ٠

ولكن الكاميرا لاتصور مايصفه × ويتحدث عنه ، انها تصور مايدور داخل ذهن A ، وهو يختلف تماما عما يحدثها عنه يذكر لها أنها خـرجت لتتأمل التمثال وانهـا كانت وحيـدة ، ولكن الكاميرا تنقل ما فى ذهنهـا ، فاذا هى بين مجموعة ، وتلبس ملابس مغايرة لما حدثها عنه ٠

مرة واحدة تتطابق فيها الصورة مع حديث × ، وذلك حين بدأت تستسلم لاغراءاته ٠ وتمر القصة تبعا لذلك فى حالة تأزم غريبة ، يقول عنها جرييه فى المقدمة ٠٠ ولكن القصـة التى يرويها هـذا الغريب تصبح حقيقة عظمى ، وتتماسك شيئا فشيئا ، وتصبح حقيقة لاتقاوم وحاضرة ٠ وأخيرا يختلط الماضى والحاضر ، فى الوقت الذى يزداد فيه التـوتر ، ويخلق ملحمة فى ذهن البطلة ، يختلط فيهـا الاغتصاب والقتل والانتحار» ٠

أما الشخص M فهو فى ظنى يمثل حاضر البطلة ، انها تتشبث به ، لانهـا اعتـادت عليه ، وهـو على الأقل آكيد بالنسبة لها ، وحين بدأت تتغير ، وتستعد للسفر مع × ، تطلب من M أن يبقى معها ، ولكنه لايستجيب لتوسلاتها ، فقد عرف أنها قررت الاستسلام ٠

لقد انسحب الحاضر ، لكى يخلى المكان لحاضر جديد ، أو لماض قد أصبح حاضرا ، أو لمستقبل قد أصبح حاضرا ، لست أدرى بالضبط فالزمن فى حركة مستمرة عند جرييه ، ولا يركن لمفهـوم ثابت وكل شىء يفســح الطـريق لشىء آخر ٠

وهنا نقطة الفهم لأعمال جرييه ، وهو فهم يحتاج الى ذهن نشط لايركن الى المسلمات ، ويتقبل حالة القلق التى تصاحب اكتشاف الحقيقة ، أو ما يعد حقيقة مؤقتة ، وهذا هو تفسير الأزمة التى بدأت تجتاح A، حين آخذت تستسلم لاغراءات × ، وتتخلى عن حياة الاستقرار والألفة مع M فتصاب أثناء احتـدام الرقص بنوبة عصــبية وتصرخ ، ويتوقف الراقصون ، ويتقدم منها M فيحتضنها وتهـدأ ، وتذهب الى الحجرة ، وتغير ملابسها وتكمل زينتها ، كما لو أنها فى انتظار عشــيق ، وتجلس مسترخية على السرير ، وهى تستعيد الأحداث التى قالها × ٠

ويأتى يوم الرحيل ، ويبــدو M من بعيد فى المطار ، ويودعها بنظرة يائسة ، وتسير مع × مستسلمة له ، نحـو ماذا ؟ هنا يقول جرييه فى المقــدمة ٠٠ ووافقت على أن تذهب معه نحو شىء ما ، شىء غير مسمى ، شىء آخر ، قد يكون الحب أو الشعر أو الحرية ٠٠ أو حتى الموت» ٠

انها حقيقة مؤقتة ، على الرغم مما صاحب اكتشافها من معاناة ، فحتى الآن هـل مايقصه × عن العـام الماضى هو حقيقة ، ولاندرى أين تقع مارينباد على الخريطة ، ولاندرى من هو هذا الشخص الغريب ، الذى يتخفى تحت الحرف × • ان جرييه يقول فى المقدمة «أما بالنسبة للماضى الذى قد بعثه البطل ، فى هذا العالم الفارغ المقفل ؟ فنحن نحس أنه قد اخترعه وهو ماض فى طريقه ، فلا توجد سنة أخيرة ، ولايوجد مارينباد على أى جزء من خريطة العالم ، ان هذا الماضى أيضا لايملك واقعا بعيدا عن تلك اللحظة التى آثير فيها ، وحين ينتصر هذا الماضى يصبح حاضرا وكأن لم يكن من قبل شيئا مذكورا» •

ويرى جرييه فى المقدمة أيضا أن السـينما هى التى تسـتطيع التعبير عن قصة من هـذا النوع ، قصـة تتميز بالحدوث فى الزمن الحـاضر «ان المرء يسـتطيع أن يقول ان الأفعال على الشاشة تجرى كلها فى الزمن الحاضر ، ان مانراه على الشاشة هو الحدث الذى يجرى الآن أمام أعيننا ، نحن نرى الحركة والاشارة نفسها ، ولانرى تعبيرا عنها كما فى الأدب» •

وجاءت هذه الرواية السينمائية مناسبة لتلك الرؤية ، فالشخصيات كما يقول المؤلف «لا اسم لها ولا ماض ، ماعدا تلك الأشياء التى تصبغها اشاراتهم أو أصـواتهم ، وماعـدا حضورهم ، وماعدا تخيلاتهم» وبدت ملساء مسطحة لاتملك أبعادا ولا حتى أسماء» اننا لانعرف شيئا عنهم ولا عن حياتهم ، انهم لاشىء سوى مانراهم ، مجرد ضيوف فى فنـدق ضخم ؟ منعزل عن العالم الخارجى وكأنهم فى سجن ، ماذا يكون أمرهم لو كانوا فى مـكان آخـر ؟ لاشىء ، فى مكان آخـر ! انهم لايوجدون» •

القطات : مجموعة قصصية

تقرأ مجموعة «جـريبه» القصصية ، وأنت فى حـالة استنفار شديد ، فالمؤلف لايقدم للأشـياء جاهزا ، لا أوصاف توضح موقفا ، ولا مشاعر ازاء الأحـداث ، ولا وجهة نظر محددة ، كل شيء هو مجرد اقتراح ، يقدم فى تواضع شديد وفى خشية ، ينفى نفسه ، ويستبدل بغيره ، وكل شيء بسخاء المكان والزمان والسرعة ·

والمؤلف يقاوم الفكرة أو «القيمة» ، التى تتسلل الى ذهن القارىء من الوهلة الأولى ، فهو يريده دائمـا فى حالة توفز شديدة ، يقاوم القوالب المسبقة ، والأفكار الجاهزة ، بل انه يخدعه عن نفسه ، ويقدم له الحيـل التى تضلله ، وتجعله دائما فى موقف المتيقظ ، ففى قصة «منظر» يصف لنا شخصية جالسة على مقعد فوق خشبة المسرح ، وتعطى ظهرها للجمهور ، ولاتعرف ان كانت رجلا أو امرأة ، ثم يصف عقب السيجارة الموضوعة أمامها ، وأن بها أحمر شفاه ، وقد يتبادر الى ذهنك أن هذه شخصية امرأة ، ولكن يتبين لك بعد قليل أن هـذا «مطب» من المؤلف ، فالشخصية انما هى لرجل ، والمؤلف فقط

أراد أن يضلل القارىء ، ويجعله دائما فى حالة تنبه شديد ، حتى لايقع فى شرك المفاهيم الجاهزة ٠

ويقاوم جرييه هنا وهم الادراك البصرى من الوهلة الأولى ، ففى قصة «الغرفة السرية» يخيل للناظر من بعيد ، أن الفتاة الضحية تحتل منطقة الصدارة فى الحجرة ، ولكنه حين يقترب منها يكتشف آن الحجرة تمتد فى كل الجوانب ، على اليمين وعلى الشمال ، بل وعبر صفوف الأعمدة فى كل الاتجاهات ٠

ويشير المؤلف فى آكثر من قصة الى منطقة خفية عن العين ، ففى قصة «مانيكان الخياط» ، يصف رسم البومة على قطعة الفلين ، ولكن العين لاترى ذلك ، لأن فنجان القهوة موضوع فوق تلك القطعة ٠ وملامح الرجل فى قصة «السلم الكهربائى» لاترى ، لأن الصحيفة التى يقرؤها تخفيها ورآس الضحية فى قصة «الغرفة السرية» لاترى ، لأنها تقع فى الجانب المظلم من الحجرة ٠

ويصف فى آكثر من قصة عالما آخر ، بجانب العالم الخارجى الذى اعتادته العين ، ويكون الوصف دقيقا ، بحيث يبرز ذلك العالم ، ويجعله يقف الى جانب العالم الواقعى ، ويختلط به ، بل ويحرفه ، ان صورة النافذة فى قصة «مانيكان الخياط» يبدو نصفها فى مرآة الحائط ، ويمكن آن ترى كاملة فى مرآة الخزانة ، ومن ثم تظهر ثلاثة آنصاف للنافذة ، تتتابع واحدة وراء الأخرى بدون انقطاع ٠ وفى قصة «الطريق الخاطىء» تنعكس الأشجار على سطح البحيرة ، وتنعكس أشعة الشمس على صورة الأشجار ، وتتداخل معها٠ فتتحول البحيرة الى رقعة من الشطرنج ،تتداخل عيها الصورة الحقيقية بالصورة المنعكسة ٠ وفى قصة «كسر الانفاق» يتنبه

المؤلف الى صور الاعـلانات المتتالية ، فيصـفها بأهمية ، تضفى عليها وجودا ، لا يقل عن وجود جموع المسافرين •

ويصور جربيه كل شيء «بالنسـبة الى» ، فلا جـزم ، ولا ثبات ، وكل شيء اقتراح ، فالمكان نسبى ، على يمين كذا، الذى هو على يسار كذا (انظر قصـة «مانيكان الخياط») • والسرعة نسـبية ، قد تكون سريعة بالنسـبة لمن هم فوق ، وبطيئة بالنسبة لمن هم تحت (انظر «السلم الكهربائى») •

حتى التشبيه يقدمه مجرد اقتراح ، قابل للرفض ، ويثير حاسة الكشف عند القارىء ، انه ليس تشبيها لضرب المثل ، وايضاح الصورة ، بل هو تشبيه يحمل دعوة الى المساهمة ، ففى قصة «مانيكان الخياط» ، يشبه مقبض الفنجان بالأذن ، أو على وجه الدقة بحافة الأذن الخارجية ، ولكنه يسـتدرك ذلك ويعقب «ولكن أذنا كهذه تكون بشعة ، وأيضا مستديرة، وبلا شحمة ، وتشبه لذلك مقبض القدر» •

● ● ●

كل شيء اذن يثير حاسة الاكتشاف ، ويدفع القارىء الى تكوين عالمه الخاص ، وهنا نصل الى ملاحظة آخرى فى قصص تلك المجموعة •

تقدم لنا هذه القصص العالم ، وكأنه فى بداية تكوينه، طبيعـة ، وأرض بكر ، وبـرك ، ومستنقعات ، وغابات ، وحياة لم تمتد اليها يد انسان •

كل المفاهيم ، وكل الانجازات ، وكل الصـناعات ، قد سقطت وعادت الحياة الى بدء التكوين ، تستحث الانسان على معـرفة الأسـماء ، وكأننـا ازاء آدم من جـديد ، يبحث ، ويستكشف ويعطى المسميات رموزها •

قصة «الطريق الخـاطىء» وصف لمنطقة طبيعية بكر ، أمطار ، ونباتات ، وظلال ، كل شيء يغـرى بالاكتشاف ، وفجأة يظهر انسان ، وكأنه يأتى الى الدنيا أول مرة ، يتقى أشعة الشمس ، يفحص المكان ، يكتشف أنه أخطأ الطريق ، فيعود الى الغابة من جديد ٠

وقصة «طريق العودة» وصف لصخور ، وبرك ، وطحالب ، ومزالق ، وأحجار ، انهم ثلاثة يودون العودة الى الجزيرة ، فلايستطيعون ، لاتواصـل بينهم ، يلقى أحـدهم بالجملة سريعة ، انه لايسأل ولاينتظر الجواب ، ولايدور بينهم حوار ، هى مجرد جمل ، تنبىء عن العالم المستقل ، أكثر مما تدعو الى الاتصال ، كل واحدة جزيرة قائمة بنفسها ، يظهر لهم شخص على قارب ، يركبون معه ، يكتشفون أنه أصم ، يجدف بهم فى الطريق الخاطىء ٠

ماذا يعنى عنوان «الطريق الخاطىء ؟» هل يعنى حكما تقويميا من المؤلف ، وهل تمثل الجزيرة هدفا مفقودا ؟ وهل يرمز الرجل الأصم الى فقدان التواصل ، أو جحيم الآخر ٠

أسئلة ليس من السهل الاجابة عنها ، لأن جرييه نظريا يرفض أية تضمينات لقصصه ، انه يقدمها كعالم مستقل قائم بنفسه ، ولكن على الرغم من كل ذلك ، فان المرء لايستطيع أن يمنع نفسه من الاحساس بجو كتاب العبث ، وكافكا بنوع خاص ، وحديثهم عن الاحباط والفشل ، وفقدان التواصل ، وضياع الهدف ٠

●●●

(الوصف) — ومن هنـا كانت الوسيلة الأولى عنـد جـرييه ، هى الوصف ، والوصف الخارجى المسطح ، انه لايقدم عمقا ،

ولايبحث عن مغزى ، انه يريد أن يقــدم الظاهرة عارية ، مجرد خطوط واشــارات ، وكأننا ازاء علب من الكرتون مفرغة من محتوياتها ، ان الشخصيات بلا ملامح ، مجــرد جماعات أو خطوط ، وحين يتحدث جرييه عن ملامحهم فانه يستخدم لفظ «الجمود» Motimless ، والقارىء يجــد نفسه يعيش في دوائر ، وخطوط ، ونقط ، ومستقيمات ، وغير ذلك من المفردات التي تكثر في قاموس جرييه ٠

وتبلغ الدقة منتهاها في وصف جرييه ، وتنبهه لأشياء قد لاتدركها العين السريعة ، وذلك مثل فــراغ ضئيل بين ضلفتي البوابة الأوتوماتيكية ، أو قطعة كاوتشوك صغيرة فوق السلم الكهربائي ، أو انعكاسات النــافذة وتموجاتها فوق الأجزاء الدائرية لفنجان القهوة (مانيكان الخياط) ، أو حركة المعطف اثر هبة هواء (الغرفة السرية) ، أو حركة الطحالب (طريق العودة) أو ثنيات الستارة (منظر) ٠

والوصف عنده ليس ديكورا ، يعــد المسرح لاستقبال الانسان ، وتجسيد مشاعره ، بل هو مقصود بذاته ، يبدأ القصة بوصف فنجان قهوة ، أو بقعة دم ، أو بركة مياه ، أو مياه شاطىء ، أو غير ذلك ، ويتفرع الوصف ، ويتكدس، وينقسم ، ويحول بين القارىء والتصور الذهني ، وموقعه في أصوله تمنعه من أن يتصور حكاية بالمعنى التقليدى ، فقط الوصف ، والوصف الخارجي ، الذى يحيل الظاهرة الى عظام معروقة ٠

●●●

ويبلغ التسطيح حده ، فينجرف جرييه الى الوقوع في الميـكانيكية ، ويحس القــارىء لكثير من قصصــه بــأن

الشخصيات تتحرك بروتينية ، وأن هناك يدا تحركها من فوق ، لاتختلف عن يد الممثل فى مسرح العرائس ٠

فالشخصيات «فى ردهات مترو الأنفاق» يتحركون بميكانيكية ، جماعات وراء جماعات ، يحافظون على الايقاع الرتيب ، وعلى المسافة المتساوية ، بل ويلبسون ، كما هو الحال فى الجزء الأخير ، من هذه القصة ، زيا واحدا من لون واحد ، هو اللون الأسود ٠

●●●

والأطفال فى قصة «الشاطىء» يلبسون لباسا واحدا ، ويتحركون فى حركات واحدة ، ويبدون فى ملامح متشابهة ، ويتركون على الشاطىء آثارا متشابهة ، وتتحرك الطيور أمامهم ، على بعد متساوى ، وبحركات متشابهة ، ان القارىء يحس أنه لايصافح حياة واقعية ، ولكنه يتعامل مع آلات ميكانيكية ، وكل شىء مرسوم بحساب مفهوم ٠

وتبلغ الميكانيكلة حدها فى ذلك التغير المفاجىء ، الذى يحدث للظاهرة ، وكأن هناك زرا يحركها ، تقفز الطيور فجأة ، وكأن مسا قد أصابها ، وفى حركة محسوبة ، ثم تعود الى وضعها السابق (قصة الشاطىء) ٠ والناس تتحرك سريعة ، وما ان تضع أقدامها على السلم الكهربائى ، حتى تتجمد فى أوضاعها (قصة السلم الكهربائى) ٠ وينظر الرجل فوق السلم وراءه فى حركة ميكانيكية ، ويقلده الآخرون وبالحركة نفسها ، وكأنهم آلات تدار (قصة السلم الكهربائى) ٠ ويسرع الناس فى ممر الانفاق ، ويعترض طريقهم رجل ، كأنه الحجر ألقى فى البحيرة الساكنة (ممر الأنفاق) ٠

تتشابه قصص المجموعة فى مسحتها الفنية ، وتحمل فى مجموعها خصائص تميز جرييه ، ولكن هنـاك قصصا ثلاثا ،تبتعد الى حـد ما عن هـذه الخصائص ، لتقترب من ملامح قصص العبث ، والقصص الثلاث هى : المندوب ، منظر ، الغرفة السرية ·

جو من الاحبـاط يحيط بمحاولات الطالب أن يمسك بأقرب الأغصان اليه ، وجو من الرعب يرتسم على مـلامح التلاميذ ، وهم يتطلعون الى تمثال الورق (قصة المندوب) ، وجو من العبثية والميكانيكية يحيط بمحاولات الممثل (قصة منظر) ، وجـو من الغمـوض والسريالية يذكر بالشرق والمبـاخر والسـجاجيد يحيط بالضحية (قصـة الغـرفة السرية) ·

وقد أثار هذا جدلا عند بعض النقـاد ، فقد رأى أن جرييه لم يقدم جديدا ، وراح يلتمس جذوره عند كتـاب العبث ، وخاصة يونسكو وآداموف وبيكيت ، وعند الفنانين السرياليين ، وخاصة جوستافموروا وماكس آرنست (٢٣)

وأيا كان الجدل ، فان الكاتب لايستطيع أن يتخلص من سابقيه ، وأن يبدأ من فـراغ ، يكفيه أنه يلتقط الجـديد المتطاير هنا وهناك ، ثم يصوغه بطريقة تحمل خصائصه ، وتعبر فى مجملها عن الجـديد ، وهى شىء لانفتقـده فى مجموعته القصصية ، التى يراها النقاد تعبر عن خصائص جرييه ، وعن ملامح المدرسة الجديدة بوجه عام (٢٤) ·

●●●

وقد نشر جرييه هذه المجموعة فى دوريات ، بين سنتى ١٩٥٤ و ١٩٦٢ ، ثم أصـدرها فى كتاب سـنة ١٩٦٢ ·

وهى تتكون من ست قصص ، منها قصتان تتكون كل واحدة منهما من ثلاثة أجزاء ، وهمـا «انعكاسات لصـور ثلاث» و «فى ردهات مترو الأنفاق» • واذا صح لنا أن نفهم الربط الذى يجمع الأجزاء الثلاثة فى القصة الأخيرة ، وهو أنهـا جميعا تدور فى ردهات مترو الانفاق ، فاننا لانستطيع أن نتبين الرابط الذى يضم قصة «المندوب» الى الجزءين الأخرين، ولانستطيع أيضا أن نفهم عنوان المندوب ، فليس هنـاك مندوب ولا مفوض فى القصة •

وترجمة هذه المجموعة الى اللغة العربية أمر صعب ، قد يبدو ظاهريا أن جملة جرييه محددة ودقيقة ، ويسـهل ترجمتها ، ولكن المدرك لفلسفة جرييه وراء هذه الجملة ، يحس بصعوبة ترجمتها الى اللغة العربية بنوع خاص ، فاللغة العربية لغة قيمة ، والأوصاف فى تلك اللغة تحمل أحكاما ، ولكن جرييه يقاوم القيمة ، ويحاذر من أى وصف زائد عن الحاجة • وهنـا يحتاج المترجم الى الدقة ، والى أن يراجع الألفاظ ، مرة بعد أخـرى ، حتى لايقع فى شرك المصطلح المعد سلفا ، لنضرب مثالا من قصة «مانيكان الخياط» ، يوضح صعوبة الترجمة الى اللغـة العـربية ، يقول جرييه «with a superimposre cylindical filter» ، وربما يكون جميلا أن نترجمها الى «مرشح عمودى متين» ، ولكن عنـد التدقيق نرى أنكلمة «متين» ، تحمل حكما تقيما ،وأننا لو ترجمناها الى «مرشح عمودى متراكب بعضه فوق بعض» ، لكان أقرب الى فلسفة جرييه ، وان كان على حساب التركيب الجمـالى للجملة ، لأننا حينئذ سنترك القارىء يكتشف بنفسه متانة هذا المرشح •

ولعل هذا هو السبب فى أننى أغفلت المسحة الأدبية لهذا

الكتاب ، فلم أستطع أن أتصرف كثيرا فى تركيب الجملة ، وأن أخلع عليها بعض جماليات اللغة العـربية ، لأن مفهوم الجمال عند جرييه ، يختلف عن مفهوم الاستعارة والكناية والصورة الأدبية ، ومن هنا بدت بعض الجمل طويلة ، وذات مسحة أجنبية ، ولم يكن ذلك عن قصور من المترجم ، بل كان عن عمد ، يضحى بالجمال من أجل الدقة العلمية ، فمثلا فى قصة «المندوب» تبدو جملة «هى تعنى أنهما يجعلان الناس يظنون أنهما بعيدان عن مسرح الحادثة» ـ تبدو هذه الجملة طويلة وقلقة • وربما يكون جميلا لو ترجمت الى «هى تعنى أنهما يصرفان أذهان الناس ، فيخيل اليهم أنهما فى مكان آخر ، بعيدا عن مسرح الحادثة» • ولكننا فى هذه الحالة قد ننزلق فى تعبيرات أدبية ، تبتعد بنا عن فلسفة جرييه •

والمجموعة هى ترجمة من اللغة الانجليزية ، عن الكتاب الذى صدر سنة ١٩٦٥ ، تحت عنوان «Snapshots» ، وقامت بترجمته من اللغـة الفرنسـية «باربارا رايت» Barbara Wright ، وصدرت ضمن سلسلة Calder and Bayars بلندن •

هوامش وتعليقات

(١) ولد سنة ١٩٢٢ بمدينة « برست » Brest ، وتخرج فى المركز القـــومى للزراعة بباريس ، وعمـــــل مهندسازراعيا فترة من الوقت ، وكان مختصا باقتصاديات الزراعة .

(٢) Alain robbe — Grillet, p. 6.

(٣) The French Novel Since the war, p. 129.

(٤) Towards a New Novel, p. 135.

(٥) Towards a New Novel, p. 153.

(٦) Towards a New Novel, p. 142.

(٧) The French New Novel, p. 32.

(٨) Towards a New Novel, p. 135.

(٩) Ibid., p. 136.

(١٠) Ibid., p. 153.

(١١) The French New Novel, p. 16.

(١٢) The Modes of Modern writings, p. 237.

(١٣) ToWards a New Novel, p. 58

(١٤) The French New Novel, p. 114.

(١٥) The French New Novel, p. 35.

(١٦) Towards a New Novel, p. 141.

(١٧) The French New Novel, p. 27.

(١٨) Alain Robbe — Grillet, p. 16.

(١٩) The French New Novel, p. 120.

(٢٠) Towards a New Novel, p. 91.

(٢١) Ibid., p. 142.

(٢٢) The Novel Today, p. 99.

٣ ـ ناتالى ساروت والحركة الداخلية (١)

يوصى الشــاعر فرنسيس يونج كل أديب ، بأن يفتح الباب المسحور ، ويدلف داخل نفسه ، ويبدأ الرحلة نحــو عمق الأشياء ، حينئذ سيتكشف للضوء ملايين الأشياء والحبوب والجذور والدود وغير ذلك من مواد مطمورة ·

والناقد روث يرى أن هذا خير وصف للواقعية الجديدة عند ســاروت (٢) ، ولكن الأمــر فى ظنى ليس بمثل هــذه المجانية ، ان وصية الشاعر وصية مجنحة تحتاج الى تحديد ، والباب المسحور قد يفضى بنا الى دهاليز مختلفة · وأحيانا متناقضة ، وساروت نفسها تشير الى عــوالم نفسية متعددة بتعدد الروائيين ، من أمثال دستويفسكى ، وجيمس جويس ، وفرجينياوولف ، ومارسيل بروست وترى أن عالمها يختلف كثيرا عن كل هؤلاء الكتاب ·

ففى مقالها «من دستويفسكى الى كافكا From Dostoievski to Kafka والذى نشر ١٩٤٧ م تهــاجم الرواية النفســية التى يمثلها دستويفسكى ، فقد أصبح الناس ينظرون اليهــا بكثير من التهكم ، ويلخصــونها فى معادلة ثلاثية (الجــوع ،

الجنس ، الطبقة الاجتماعية ـ ماركس ، فرويد ، بافلوف) ·

وفى مقالها « الحوار الخارجى والحوار الجانبى » Conversation and Sub-conversation والذى نشر ١٩٥٦ م ترى أن الكاتب المعاصر لايسمع كلمة نفس Psychology الا ويخفض عينيه خجلا ، فان فكرة الجوانب النفسية المظلمة، أو الأعماق الداخلية ، قد أصبحت فكرة بالية ، لاتجد من يتحمس لها ، لقد ظللنا أكثر من ثلاثين عاما نراها الكنز الحقيقى ، ثم عدنا خائبين لانقبض على شىء من هذا الكنز ، فأعمال فرجينيا وولف أصبحت فطرية ساذجة ، وأعمال كل من جويس وبروست تحولت الى مجرد شواهد تمثل عصورا قديمة ·

ان كل ماحصل عليه جويس من الأعماق المظلمة ، لايمثل فى ظنها الا فيضا لاينقطع ، من الكلمات · أما بروست فقد ظن أنه وصل الى مايسميه العمق المطلق Ultimate deep حيث تكمن الحقيقة ، والوجود الفعلى ، والمشاعر الانسانية الأصّيلة ، وقد ثبتت الآن وبعد التقدم الذى أنجزه التحليل النفسى ، أنه لايوجد مايسمى بالعمق المطلق · ان بروست قد لجأ الى الداخل فمزقه الى شظايا صغيرة ، متداخلة وغير محددة ، تستطيع العين المجربة أن تلتقط خلالها صورة رجل غنى ، أو طبيب مرموق ، أو سيدة بورجوازية ، ولكن هذه الصور تتداخل مع الأحاسيس والعواطف والذكريات ، وينظر اليها المؤلف من مسافة بعيدة ، وهى فى حالة سكون وتجمد ، كما لو كانوا نجوما فى سماء غير متحركة ، انه يعتبرهم نتيجة أسباب تحتاج الى تفكير وشرح ، انه لايحاول أن يعيد احياءهم فى حالة حضورية ، سواء فى نفسه أو فى نفس القارىء ، ولا يحاول خلقهم وهم فى حالة التشكل والنمو ،

مثل كثير من الأحاسيس الدقيقة ، التى تتحرك وتغامر وتنتهى الى نهاية ، لايمكن التنبؤ بها • ولهـذا السبب قال «جيد» Gide «ان بروست جمع مادة خام لعمل عظيم آكثر مما هو قد أنجز العمل نفسه» ، ولهذا السبب آيضا يلومه كثير من النقاد ، لأنه آوغل فى تحليل الأجزاء ، وانه بذلك يستحث القارىء على أن يستخدم ذكاءه ، بـدلا من آن يغرس لديه الحس باعادة خلق التجربة •

والناقد روث يلاحظ آيضا مثل هذه الملاحظة ، وهـو يفرق بين العالم النفسى عند ساروت ، والعالم النفسى عند فرجينيا وولف ، بأن الأخيرة تعتمد بصـورة رئيسـية على البصر ، وتلتقط بوعى صورا ثابتة مما حولها ، من الجزيرة الانجليزية التى تحيط بهـا الخضرة وميـاه المحيط ، بينما تلتقط ساروت صورها وهى فى حالة حركة (استنشاق الكلب ــ لسعة الدبور) • ويضيف بأن فرجينيا تحاول اقناعنا بآن الحياة هى مانحياه شخصياتها ، انها تصدر من موقف التعليق، الذى تحاول أن توحيه الى القارىء ، ولكن سـاروت تقـدم شخصياتها ، وهى غير واعية تماما بما تفعل ، انهـا تكتفى بتقديم تقرير محايد عن الحـالة ، ودون تعليق ، ومن ثم فهى مولعة بتعبيرات مثل «هو فكر» و «هى قالت» (٣) •

نحاول هنا أن نحوم حول عالم ساروت ، ولو من باب المقارنة ، لأن الامساك بعالم ساروت ، وتقديمه للقارىء ، فى عبارات مباشرة وواضحة ، آمـر صعب ، لآنه بطبيعته يند عن التحديد ، ان ساروت نفسها تشبهه بمادة مجهولة «قل هى كالدم ، آو قـل هى كعجينة ، بدون اسـم وبدون تحديد» (٤) وآوقفت كل حياتها بعد آن صدر كتابها الأول «التحركات» على شرح هذا العالم الداخلى ، الذى لم يسبقها

فيما تظن أحد الى اكتشافه ، انه عالم نكاد لاندركه ، وينزلق داخلنا ، كما تقول فى مقدمة هذا الكتاب « على حدود الوعى ، فى شكل من الاحساس السريع ، واللامحدود، ويتوارى وراء اشاراتنا ، ونحت الكلمات التى نتفوه بها ، والمشاعر التى نعلنها ، وباختصار تحت كل مانعيه من تجاربنا ، وتحت كل مايمكن تحديده» ·

ومنذ أن صدر هذا الكتاب سنة ١٩٣٩ ، والنقاد يحاولون وصف هذا العالم ، وربما كان الاستشهاد بسارتر فى هذا المجال ، أفضل من أى شىء آخر ، فساروت نفسها أبدت أكثر من مرة اعجابها بسارتر ، وخاصة بروايته «الغثيان» ، ويراها البعض امتدادا لسارتر فى وصفه اللين الموحل (٥) ، يقول سارتر عن عالم ساروت «ان الشخصيات تتحدث وتستمر فى الحديث ، وتكرر الشىء نفسه ، وتقلب الأحاديث ، ثم تقلبها من جديد ،على كل جانب ، ثم تعجنهم، وتعجنهم ، وبلا توقف ، يديرون بين أصابعهم هذا الموضوع القصير العاق ، الذى قد انتزعوه من حياتهم ، وهكذا يعجنونه ، ويمطونه ، ويلفونه ، حتى يتحول بين أصابعهم الى كتلة صغيرة ، قطعة صغيرة شائهة ، ودائما نجد تحت الطقوس اليومية المتغيرة ، حركة أخرى مستمرة ، تشكل التقدم والانحسار للرعب ، والاشمئزاز ، والآمال العارمة، والرغبات التى تحاول أن تجد الاشباع ، وغير ذلك من محادثات جانبية ، نجد فيها الصمامات تتلامس وتتلاعق ، ويستنشق كل منها الآخر» (٦) ·

ولكن المهم فى ظنى ليس هو تشبيه هذا العالم بأوصاف جامدة ، فهو كالليمفاويات ، أو كالدم ، أو كالعجينة ، أو كالديدان المطمورة ، أو غير ذلك من أوصاف ، تبدو

كالبطاقات الكالحة من كثرة استخدامها ، وليس المهم أيضا هو المقارمة بينها وبين فرجينيا أو لورامس أو دستويفسكى أو غيرهم ، ولكن الأهم من كل ذلك ، هو ماوقع عليه سارتر فى لحظة سريعة خاطفة . ان سارتر فنان ، يستطيع أن يدرك مايحس به فنان آخر مثله ، وهو يملك الأسلوب المتتالى النابض ، الذى يمكنه من نقل الحالة الشعورية ، بعيدا عن التقسيمات والتحديدات الجامدة ، التى قد تضر فى هـذا المجال أكثر مما تفيد ٠

ان سارتر يشير الى الصمامات التى تتلاعق وتتلامس، وهو يعنى بذلك جانب الحركة فى عالم سـاروت ، وهو الجانب الذى يميزها عن كل من فرجينيا وبروست ، وهو الذى تركـز عليه فى تعليقاتها ومقـالاتها ، ان هـذه الأحاسيس الداخلية كما ترى تتكون من هجوم ، ونصر ، وانسحاب ، وهزيمة ، وملاطفـة ، وعطـاء ، وضعف ، واغتصاب ، وقتل ، وكل واحدة منهذه الأحاسيس لاتعيش منفردة ، بل تبحث عن آخـر Partnel ، وهى فى عملية بحثها تتحـرك وتنمو وتتمدد وتتلامس (٧) ، وهى فى حـديث لها نشرته فى مجـلة «المستمع» The listener (٩ مارس ١٩٦١) ، تصف تلك الحركة بأنها تند عن الامساك قد تكون هينة مباغتة ولكنها معقدة تتخفى وراء تصرفاتنا واشاراتنا وألفاظنا ومشاعرنا ، وتحتاج الى شكل ايقاعى يقترب من الشعر ، ويصعب تحديده فى كلمات ، والى صور تنقل وقع تلك التحـركات ، التى تبحث فى الداخـل دون تحديد (٨) ٠

وايقاع تلك الحـركة عنيف ، والكاتب يكتشف ذلك العنف ، كما ترى متسترا وراء الظواهر اليومية ، ان اشارة

عارضة من الشخصية ، أو شيئا تافها ، قد يعكسان مظهرا من مظاهر ذلك العنف المتستر ، وعلى الكاتب اذن أن يتحلى بصفة المستكشف الجسور ، وأن يرتاد منطقة العنف التى أبعد حدودها ٠

وهذا هو السبب فى أن قاموسها اللغوى ـ كما لاحظ بعض النقاد (٩) ـ ملىء بمفردات عن الروائح الكريهة ، والمرض ، والجروح ، والنزيف ، والصديد ، والديدان ، وغير ذلك من ألفاظ تنقل حالة الرعب والاشمئزاز ٠

الشكل الفنى :

ان انجاز ساروت ، وهو مايمثل فى الوقت نفسه معضلتها ، هى أنها تحاول أن تجسد هذا العالم لا أن تعبر عنه ، ان قول ماكليش «القصيدة لايجب أن تعنى بل يجب أن توجد» ـ ينطبق على أعمال ساروت ، انها لاتريد أن تعبر ، بل هى تريد أن تنجز شيئا ، له صفة الحضور ، وهى معنية بذلك منذ كتابها الأول «التحركات» والذى تقول فى مقدمته «وبينما نحن نشكل هذه التحركات ، لانجد الكلمات التى تستطيع أن تعبر عنها ، حتى الحوار الداخلى لايستطيع ذلك أيضا ، لأن هذه التحركات تتنامى داخلنا بسرعة شديدة، وفى شكل من الأحاسيس تنبجس بين الحين والآخر ، حادة ومقتضبة ، دون أن نعرف حقيقتها ، وليس ممكنا أن ننقلها الى القارىء ، الا من خلال صور متشابهة تجعله يجرب أحاسيس متماثلة ، ومن الضرورى أن تجعل هذه التحركات تنبجس وتنتشر فى وعى القارىء ، مثلما يفعل فيلم فى ايقاع بطىء ، ان الزمن لم يعد هو زمن الحياة الحقيقية ، بل هو زمن الحضور المتضخم بصورة رهيبة» ٠

ومن ثم لايوجد فى القصة شيء يمكنأن يصرف القارىء عن اكتشاف تلك التحــركات ، فلا العقــدة ولا الشخصية ولا الحكاية بالمفهوم التقليدى ، فقد انتهى عهد ذلك ، وان وجدت مثل هذه الأشياء فهى مجرد «اكسسوارات» تساعد القارىء على اكتشاف هذا العالم ٠

ومن ثم تركز ساروت على ضمير المتكلم ٠ لأنه يستطيع أن يغرس القارىء فى مادة الكتاب ، والتى هى كالعجينة، غير محددة ٠ وغير مشكلة ، ويمكنه من أن يقوم بمغامراته واكتشافاته خلال هذا العالم ، انه يجوس بنفسه لايعتمد على معالم ، الا تلك المعالم التى يكتشفها فى طريقه ٠

ومن ثم كانت الشخصيات الثانوية هى مجرد زوائد، وتمثل حالة من حالات ضــمير المتكلم ، انهــا كما تقول «تتخلى عن وجودها الشخصى ، لتتحول الى مجرد حالة من حالات الخيــال ، أو الحلم ، أو الكابوس ، أو الوهم ، أو التفاهة ، انها تعتمد على القوة المطلقة لضمير المتكلم (١٠) ومن هنا كانت الشخصيات لاتتميز بوجود حقيقى ، انها تخلو من الملامح ، وأحيانا من الاسم ، وتبزغ فجأة كشىء غريب وطارىء ٠

ولكى يوضح «روث» هذه الحقيقة ، استشهد بخطاب أرسله د٠هـ٠ لورانس الى صديق له ، كان قد انتقد روايته «النساء عندما يحببن» Women in love ، لأن الملامح الحقيقية للمرأة غير مميزة ، فأجابه لورانس بأنهلايهتم بملامح المرأة،

ولكن بحقيقتها ، وطلب من صـديقه ألا ينظر الى روايتـه بمنظار الشخصية القديمة ، فالشخصية هنا من نوع آخر ، لايستطيع المرء ان يتعرف بسهولة على أفعالها ، لأنها تتسرب فى حالات متقطعة ، وتحتاج الى فهم مختلف عما تعودنا عليه، ان الشخصية هنا تتفتت الى شكل ايقاعى ، كما لو سحبنا آلة عبر سطح رملى ، فان الرمل حينئذ يتشكل فى خطوط غـير معروفة (١١) ٠

ومن هنـا لاينبغى أن ننظر الى الوصف أو الحـوار أو الشخصية عند ساروت ، نظرة تقليدية ، بل ننظر الى هذه الأجزاء وقد تخلصت من مقـوماتها ، وانداحت فى الكتلة الرئيسية ، فى العجينة ، فى تركيبة فيلم سريع ، ان ماقالته ساروت عن الحـوار يمكن أن ينطبق على كل مادة من مواد عالمها المتداخل . فقد قالت «لقد خلقت حوارا غير واقعى ، ومكون من كلمات تعبر عما هو غير عادى ، ان معظم الكلمات التى استعملتها كانت من مفردات مألوفة ، ولكن ماتؤديه لم يكن يجرى فى الحديث» (١٢) ٠

حرب الكلمات

يعرف كاتب طليعى هو «ريموند فيدريات» Raymond Federman الـرواية ، فيقول «ان الرواية تكتب من أجـل الفهم ، وهـذا الفهـم يتم عن طـريق الكلمات (مكتوبة أو ملفوظة) ، ولو أن المرء تقبل منذ البداية بأنه لايوجد معنى قبـل اللغـة ، وأن اللغـة هى التى تخلق المعنى ، أثنـاء استخدامها واطرادها ، لتقبل معنى أن الكتابة ماهى الا مجرد عملية ، تسمح للغة بأن تمـارس فنونها ٠ ان الكتابة تعنى انتاج معنى (وليس اعادته) لم يكن موجـودا من قبل ، أن تنمو وتتحرك دون أن تخضع لمعان مسبقة ٠ ان الرواية لم

تعد واقعية ،أو تمثيلا للواقع ومحاكاة له ،ولاتعنى حتى اعادة خلق الواقع ، انها فقط تكون ، أى هى ذات وقع خاص بها ٠٠ وأن تخلق رواية يعنى فعلا أن تلغى الواقع ، وبنوع خاص تلغى الفكرة القائلة ، بأن الواقع هو الحقيقة» (١٣) ٠

ان هذا يعنى أن المعانى لاتوجد قبل اللغة ، ولكنها تخلق عن طريق اللغة وهى تتحرك ، ان اللغة لاترجع الى الواقع ، ولا الى أية حقيقة خارج نفسها ، انها ترجع فقط الى الواقع الذى تصنعه ، من خلال اشاراتها وبنائها ٠

وهذه الفكرة تتردد اليوم بصفة ملحة ، ليس فقط عند الكتاب الطليعيين ، ولكن أيضا عند علماء اللغة ، وعلى مختلف مدارسهم ، وأصبحت ظاهرة عالمية ، تتمثل فى مذاهب كثيرة وتطبق فى أعمال فنية ، ويضع النقد لها المصطلحات الخاصة يقول «هاوكر» Terrence Hawkes «ان اللغة لاتشكل عالمها على أساس من الواقع الخارجى ، بل تشكله على آساس من نظام داخلى مكتف بنفسه» ٠ ويقول «سكولز» Robert Scholes «ان الواقعية قد انتهت ، وكل الكتابة الآن انما هى بناء ، نحن لانقلد العالم ، بل نقدم تفسيرا له ، نحن لانسجل بل نبنى» ٠

واذا تركنا أنفسنا للاستشهاد لطال بنا المقام ، ولكن كل ذلك يهز من الصلة ، بين الأدب والواقع ، والتى أكدتها المدارس السابقة ، ومن ثم لجأ كثير من النقاد وعلماء اللغة ، الى التأكيد على مستويين فى اللغة ، المستوى الثابت المحدد ، والذى يتعامل به الناس فى الحياة اليومية ، أو يتعامل به العلماء فى المعامل ، والمستوى الأدبى المتغير والذى يخلقه الفنان ، ان الناقد «كرين» R. S. Crane يطلق على المستوى الأول لغة المنطق ، وهى ذات قوالب ثابتة ، أما المستوى الثانى

فنسميه لغة الرمز التى تتعايش فيها المتناقضات· أما الناقد «دى مان» Paul de Man ، فهو يسمى لغة الأدب باللغــة التى تنفى نفسها ، فى مقابل اللغة التى تفترض ثقة فى قوالبها ومعانيها (١٤) ·

وتتبنى ساروت ــ بشأن أصحاب الرواية الجديدة ــ هذا المفهوم للرواية ، فالروائى عنــدها ــ كما شرحت فى كتابها «عصر الشك» ــ هو الذى يســتطيع أن ينقل هــذه التحركات عــلى هيئة كبسولات من الكلمات (ص ١٠٩) · وهذه التحركات تنتفخ وتنفجر ، وترتفع ، فى شكل موجات تمتد ، حتى تصعد الى السطح ، ثم تنتشر فى الخارج على هيئة كلمات (ص ١٠٩) ·

ولم يكن انجاز هذا أمرا سهلا · خاصة وأنها تتعامل مع اللغة ، وهى ذات أدوات وأبنية أعدها المجتمع سلفا ، ومن ثم وصلت فيما يسميه النــاقد «مينوج» Minogue حرب الكلمات ، ولم يكن حربها ضد الأبنية الثقافية التى تخضع اللغة لمقولات نفسية أو اجتماعية أو خلقية فقط ، أو ضد تحجر اللغــة فحسب ، بل كان حربها من أجــل أن تنجز شيئا ، مثل الليمفاويات يصعب تحــديده ، لأنه كما يقول هذا الناقد «يشبه فيضا دائمــا لفيلم داخــلى سريع ، أفلام تصل الى قمة التوتر من وقت لآخر» (١٥) ·

ان هذه الحركات تشبه ــ كما ترى ساروت ــ شعاعا من الضوء ، ينكسر وينحرف ، وهو يمر من نقطة الى أخرى ، ومن ثم يحتــاج الى أن تتغلف فى كلمــات متكسرة وهشة وخفيفة «ذات ومضات لاتهدأ ، تنزلق وتمتد ثم تختفى عن الخطر (١٦) كما تقول ساروت · وقد سئلت ساروت مرة فيما اذا كانت شاعرة فأجابت بالايجاب (١٧) ، وهذا حق ،

فقد استطاعت آن تعيد للغة كثافتها كلغة شعرية ، ويتحدث النـاقد مينوج عن ظـاهرة عنـدها يسـميها « التشكل » physical ، وهو يعنى الثقل المادى للكلمات ، وهى تقاوم التجريد الثقافى ، وتفرض نفسـها كوجـود ، يعيد اليها أساسها الموجود آصلا فى التجربة ، كجزء غير لغوى ، وقبل أن تتحول الى رمز يعتمد على مفهوم ثقافى ، ان نظرة خاطفة الى صفحة لسـاروت ، يجـدها مليئة بعلامات التنصيص ، والشرط ، والنقاط المتتالية ، والجمل المتقطعة ، والتراكيب الناقصة ، وبذلك تتحول الرواية كما يقول «الى شىء ما فى حد ذاته ، انها لاتتحدث عن شىء يمكن تلخيصه ، بل هى تبين للقارىء ماهى عليه (١٨) ولهذا لم يبعد آحد النقاد الفرنسيين ، حين وصفها بآنها رسامة بالتنقيط (١٩) ان اللغة عنـدها تتحرك فى أنظـومة ، تعتمد على التناقض والتساؤل والنفى والصـعود والانحـدار ، وتغير النغمة ، والمفاجآت ، والسرعة ، والاضاءة ، وغير ذلك مما يعيد للغة أساسها التجريبى ، والذى قد فقدته حين تجمدت فى قوالب ثقافية ·

التحركات : مثال تطبيقى

«يبدو كما لو أنهم نبعوا من كل مكان ، وتسربوا خلال الضوء الفاتر الرطب ، وانبثقوا من الحوائط ، ومن الأشجار العتيقة ، ومن المقاعد ، ومن الأرصفة القذرة ، ومن الميادين العامة ·

انتشروا بين آسوار المنـازل السـاكنة ، مثل عناقيد سوداء طـويلة ، وكانوا يقفـون بين الحـين والحـين أمام

«الفاترينات» ، على هيئة مجموعات متضامة لاتتحرك ، تعوق الطريق وكأنها الدوامات التى تبزغ من وقت لآخر ٠

كان ينبعث منهم رضـا عجيب كأنه اليأس ، آخـذوا يتفرسون فى أكوام «البياضات» ، التى تشـبه الى حد كبير جبـالا مغطاة بالثلج ، وينظرون الى دميـة ، قـد بـدت أسـنانها ، وظهرت عينـاها ، وجعلت فى فترات متقطعة ومتماثلة ، تضىء وتطفىء ، لتضىء وتطفىء ، ثـم تضىء وتطفىء من جديد ٠

مكثوا أمام «الفاترينة» مـدة طـويلة لايتحركون ، يؤجلون الانصراف الى اللحظة التالية ٠ آما الصغار فقد بدوا مرهقين ساكنين ، قد أسلموا اليهم أيديهم ، ووقفوا فى صبر وشرود » ٠

تلك هى المقطوعة sketch الأولى ، من مجموعة سـاروت القصصية التى صدرت سنة ١٩٣٩ على هيئة كتاب ، يحمل عنوان «التحركات» Tropisms ، ثم أعادت طبعه سنة ١٩٥٧، بعد أن حذفت منه مقطوعة ، وأضافت آخرى ، ليستقر العدد بعد ذلك عند أربع وعشرين مقطوعة ٠

ويمكن أن نقرأ هذه المجموعة على مسـتويين ، مستوى سطحى خادع ، يراها تصويرا لبعض الشخصيات ، ونقـدا للطبقة البورجوازية ، وهو المستوى الذى وقف عنده الناقد «روث» Ruth فى كتابه عن «ناتالى سـاروت» فقد رأى أن ثمانى متطوعات تدور حول أدب الشخصية ، الذى كان سائدا فى انجلترا وفرنسا فى القرن السابع عشر ، ويحمل وجهة نظر ، أو نقـدا لبعض المواقف ، أو سـخرية من النماذج البشرية ، كهذا الاستاذ الجامعى فى «الكوليج دى فرانس» ،

الذى يتحدث الى طـلابه بطريقة تثير الملل ، عن كبار الكتاب، أو ذلك الضيف الثقيــل ، أو تلك الأنثى المتعطشة ، أو تلك السـيدة التى تعيش مع خادمتهـا فى اطمئنــان ، أو تلك المجموعات من العجائز ، يثرثرون ، أو يشترين ، بلا هدف ٠

أما المستوى الآخر ، فهو المستوى الحقيقى الذى أرادته ساروت ، والذى هو يتستر وراء هذا المظهر الخارجى ، انها تصف التحـــركات الداخليـــة ، والتى تطلق عليهـا كلمـة Tropisms ، وهى كلمة تعنى ــ كماذكرت فى المقدمة (٢٠) ــ الحركة التلقائية للكائن العضوى ، كالديدان أو الطفيليات ، حين يتعرض لمثير خارجى ، كالضوء مثلا ، انه حينئذ يلتف وينحنى حول نفسه بطريقة لا ارادية ٠

وبسبب تلك الطبيعة التلقائية ، رأيت أن أترجمهـا تحت عنوان «التحركات» ، بدلا من العنوان المنفلوطى المثير، وهو عنوان «انفعالات» ، الذى ظهرت به الترجمة العربية ، والصادرة سنة ١٩٧١ عن الهيئة المصرية العـامة للتـأليف والنشر ، فتاء المطاوعة فى كلمة «التحــركات» تفيد معنى الاستجابة التلقائية «حركته فتحرك» ، والعنوان فى الوقت نفسه يقترب من مصطلح «الحركات الداخلية» ، وهو المصطلح الذى استخدمته ساروت فى الترجمة الانجليزية ، فقد أطلقت على هذه التحركات تعبير inner movements ، قد تكون كلمة «تحركات» أشد غرابة من كلمة «انفعالات» ، ولكن هـذه الغرابة متصــورة من ســاروت ، حين اســتخدمت مصطلحا اغريقيا ، وغريبا على القواميس الأوروبية ٠

وأهمية التحركات أنهـا تعكس مايمكن أن نســميه «الطريقة الساروتية» ، والتى ظهرت بعد ذلك فى رواياتها، ان ســاروت تكشف عن هــذه الحقيقة فى المقدمة ، فتقول

«وهذا الكتاب الأول يحتوى على المادة الخام ، التى أخـذت بعد ذلك أطوارها فى كتبى الأخرى • فلاتزال التحركات عندى هى المادة الأساسية ، وان أصبحت الآن أكثر تعقيدا، فى الحوار ، فى زمن الأحداث ، فى سمات الشخصية» •

وذلك هو المفتاح الحقيقى لفهم ساروت . فهى لاتقف عند حد الشخصية ، أو الانفعالات الفـردية ، أو النقـد الاجتماعى ، أو التصوير الواقعى ، قد نجـد مثل هـذه الأشياء ، ولكنها ليست مقصودة لذاتها ، انها حينئذ تشبه المثير الخارجى ، الذى يجعل الكائن العضوى يتحرك ، انها فقط تقوم بدور الاثارة لهذه التحركات ، دون أن تصرف القارىء عنها ، تقول ساروت فى المقدمة أيضا «ولايوجد شىء يمكن أن يصرفنى عنها ، وكذلك ينبغى ألا يوجد شىء يصرف القارىء عنها ، سواء كان هذا الشىء شخصية ، أو عقدة تدور حولها الشخصية ، ان الشخصية ، معروفة أو مجهولة ، يجب أن تستخدم كأداة لابراز هذه التحركات» •

وحين تعيد قراءة هذه المجموعة ، والقصة الأولى والتى ترجمتها آنفا خير نموذج لها ، نجد أن كل الأشياء ، تمثل مادة خام تنصهر وتتداخل ، لتجسد هـذا العـالم الداخلى ، فالقصة بشخصياتها وأحداثها واشـاراتها ، تعوم فى كتلة لزجة ، وتتطاير ، وتنصهر ، وتخلو من التحديد الواقعى ، وكأنها التجسيد الحقيقى لهذه التحركات ، لتختار بعضا من بدايات هذه القصص كأمثلة لهذا العالم الهلامى :

«انتزعوا أنفسـهم بعيـدا عن المرايا ، التى كانـوا يتفحصون فيها وجوههم ، انتصـبوا فوق أسرتهم • جعلت تقول «العشاء جـاهز» ان العشاء جـاهز صفت الأسرة فوق المائدة ، قبع كل واحد منهم داخل نفسه ، مجهـدا مغتما •

أخذت تحادث الطباخة «ما الذى حل بهم ؟ انهم يبدون دائما منهكين» (قصة رقم/٢) ·

«أتوا ليقيموا فى الشوارع الصغيرة الهادئة ، التى تقع وراء «البانثيون» ، قريبا من شارع «جاى لاسكار» أو شارع «سان جاك» ، سكنوا فى شقق تطل على قاعات مظلمة، ولكنها جميلة ومزودة بالأثاث المريح» (قصة رقم/٣) ·

«كان املس ناعما ، يقدم اليهما خديه المستويين ، فيطبعان قبلة بشفتيهما المرقومتين · استلماه وجعلا يهرسانه ، ويقلبانه مرة ومرة ، ويدوسانه ، ويلفانه ويتمرغان عليه ، آخذاه ليتجول هنا وهناك ، وليطلعاه على مناظر مزعجة بنوافذ وأبوابمصمتة ، اندفعاليها بعشوائية، وارتطم بها ، فأصيب بأذى» · (قصة رقم/١٩) ·

ان مثل هذه البدايات تطلعنا على تلك النوعية من القصص ، التى تتحرك متضامة كثيفة ، مجرد كتلة دون تحديد ، وبلا أبعاد ، تبدو كأنها اللعاب اللزج (رقم/٢) ، أو قطعة العجين (رقم ١٠/ أو دودة العلق أو القواقع الحلزونية (رقم ١١) ، أو النبات المائى الهش والذى تغطيه القواقع (رقم/١٤) ، أو الهواء الكثيف المختلط بعصارة النباتات (رقم ١٦) ، وهى تشبيهات استخدمتها ساروت فى مجموعتها القصصية · وكثيرا ماتتحرك هذه القصص خلال تجمعات ، ان تسع قصص من هذه المجموعة تدور حول كتل تتحرك دون تحديد ، وكأنها الموجات ، أو الومضات ، أو الكتل المتداخلة (انظر القصص رقم ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٣ ، ٢٤) ·

حتى القصص التى تدور حول فردذات ، لاتصوره لنا فى صورة محددة ، أو ملامح شخصية ، يمكن أن تندرج فى

فى أدب الشخصية ، بل تقدمه فى صورة كاريكاتورية ، مبالغ فيها ، متطايرة كأنها الشرر ، تبرق هنا وهنا ، وكأنها عيون لحيوانات منقرضة ، أو قوائم لكائنات عضوية متشابكة ، لنقرأ تصوير البعض تلك الشخصيات ، اخترتها بطريقة عشوائية ، من بين شخصيات تلك المجموعة .

«كان الثلاثة بلا استثناء بعيون شاحبة ، ورءوس طويلة ، تبدو لامعة وناعمة ، كأنها بيضة عاج كبيرة ، انفتح باب شقتهم قليلا ، ولمدة ثانية ، لكى يمروا ، وضعوا أقدامهم على مربعات اللباد الصغيرة ، الموضوعة على المدخل ، وانسلوا بعيدا ، متوارين فى ظلام الردهة» (قصة رقم/٣) .

«أخذت تزحف نحوهم خلسة ، كأنها الدودة الصغيرة الملتصقة حول نفسها ، واكتشفت بدهاء «موطن الحقيقة» ، وكأنها قطة تعرفت على اناء من «الكريمة» فجعلت ترمقه بعيونها ، بينما هى تلعق عظمتها» (قصة رقم ١١) .

«انهم يبدون فى قبضة يدى ، كأطفال عراة يرتعدون ، لقد أمسكتهم فى كفة يدى ، وكأننى أنا الذى خلقتهم ، أو ولدتهم ، لقد جردتهم أمامكم من قوتهم ومن شرهم» (قصة رقم/١٢) .

وليس الرعب هو المفتاح الأساسى لمجموعة «التحركات» كما زعم «روث» (١) فان الرعب فى تلك المجموعة ليس مقصورا للمؤلفة فى حد ذاته ، كما كان يفعل كتاب العبث ، بل هو نتيجة لتصويرها للعالم الداخلى ، اننا نستطيع هنا أن نزعم أن مفتاح هذه المجموعة ، انما يتمثل فى شيئين يتكاملان ولايتناقضان ، ويندرجان معا تحت تعبير Tropisms

فالأول يكمن فى تصوير ذلك العالم الداخلى ، ككتلة هلامية متداخلة ، والمؤلفة تبغى قبل كل شىء تجسيد ذلك

العالم ، وتعريته فى صورة تكاد تكون محسة ، ومن هنا اقترب اسلوبها من الشعر ، وكثر فى قاموسها مفردات مثل الكثافة ، واللزوجة ، والعصارة ، والامتزاج ، والالتصاق، واللعاب ، والداخل ، والغشاوة ، والتوارى ، والظلام ، وقابعين •

ففى القصة رقم/٨ ، تقدم ساروت وصفا يكاد ينطبق على هذا العالم اللزج ، ويتحول الى صورة ملموسة تعكس التداخل والعتمة والكتل ، فتقول «كان الهواء راكدا معتما ، خلوا من آية رائحة ، وقد ارتفعت المنازل على كلا الجانبين ، وامتدت على طول الرصيف ، كانت تحيط بهما ، وتبدو متضامة وموحشة ، مثل كتلة سوداء بلا حدود ، وكانا يتجاوزانها ببطء ، وقد آمسك كل منهما بيد الآخر • كان الصغير يحس آن شيئا ما يثقل عليه ، ويشل حركته ، يشبه جرعة خانقة طرية ، يحاول شخص وبلا رحمة ، آن يجعله يتجرعها ، فيضغط عليه ضغطا حفيفيا متواصلا ، ويسد آنفه قليلا ، حتى يستطيع آن يزدردها وآن تتسرب خلاله بلا مقاومة» •

وساروت تقدم هذا العالم الذى يشبه كتلة سوداء متضامة ، فى حالة تحركه والتفافه حول نفسه ، واستجابته للمثير ، انها تقدمه وهو ينمو ، مثل زهرة تتفتح ، آو ورقة تنبثق ، آو برعمة تشف التربة وليس عجيبا آن بعضا من هذه القصص تدور حول الطفولة (انظر القصص رقم ٨ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩) فى نموها وسذاجتها ورؤيتها للعالم كشىء كثيف غير محدد •

ففى مقالها «الحوار وماوراء الحوار» Conversation and sub-conversation والذى نشرته سنة ١٩٥٦ ، تتحدث

ساروت عن طبيعة تلك التحركات بأنها تتدافع على أعتاب الوعى ، وتتجمع معا فى مجموعات متماسكة ، تلوح من بعيد بصورة فجائية ، ثم تفترق كل على حدة ، ثم تتصل بأشياء أخرى ، لتظهر فى آشكال جديدة ، ثم تتناثر فى داخلنا مكونة فيضا من الكلمات لاينقطع . ولاشىء يعادل سرعتها التى تنتقل بها الى الشخص الآخر ، وهو فى آدنى حالات الانتباه ، انها تتسلل اليه مباشرة ، وتسكن فى أعماقه الداخلية ، دون أن يكون لديها الرغبة ، آو القدرة ، آو الوقت ، لكى تعود الى آماكنها ، ولكنهم ما ان يتسللوا الى داخله حتى ينتفخوا ، ويتفجروا ، ويرتفعوا فى شكل موجات تمتد ، حتى تصعد الى السطح على هيئة كلمات ، ان التدفق السريع والوفير ، والومضات المستمرة ، يسمح لها أن تنزلق وتمتد ، انها تتميز بالخفة والتفكك والمجانية ، وتشتهر بأنها وسيلة للتسلية واللعب ، وكل هذا يحميها من التدقيق والفحص والتشكيك suspicion والنظر اليها فى شكل جدى ، فتبدو خفيفة متهاونة تقف عند انبثاقها الشكلى ، دون أن نتمعن ماوراءه من آهداف جدية .

ان ماتفعله العجائز فى نهاية القصة رقم ١٠ ، يكاد يكون تجسيدا لهذا العالم الداخلى ، ان الحديث ليس عن ثرثرة عادية ، مما يقع عادة بين العجائز فى المحلات العامة ، اننا ازاء شىء كأنه الكائن العضوى يلتف بين آصابعهن ويتمطى ويتمدد ، حتى يتحول الى شىء هلامى ، يشبه كرة من العجين .

تقول ساروت «وكن يتحدثن ، ويتحدثن ، ويثرثرن حول الشىء نفسه ، ويقلبنه ،ويقلبنه ، من ناحية الى آخرى ويكررن اللت والعجن ، ويدرن باستمرار بين آصابعهن

تلك المادة الفقيرة التعيسة ، التى استخلصتها من حيـاتهن (ان أمكن لهذه الدائرة الضيقة التى يتحركن فيها أن تسمى حياة) • وكن يعجنها ، ويسحبنها ويمططنها ، حتى لم تعد بين أصابعهن شيئا ، سوى كتلة صغيرة ، مجرد كرة شاحبة ضئيلة» •

فالكتلة وهى تتحرك ، هو موضوع ساروت الرئيسى ، والقصـة هى تلك الكتلة المتحركة ولكن فى كلمات ، لأن مفهوم القصة عندها ليس هو وصف ذلك العالم الداخلى ، والحديث عنه بلغة منظمة تحليلية ، وليس الاطلال عليه من الخارج كما كان يفعل بروست ، بل هو ذلك العالم على هيئة كبسولات هى الكلمات ، وهذا هو السبب فى تلك الحركة التى تحملها ألفاظ القصـة ، وفى ذلك التـآزم الذى يلى الهدوء ، ان تعبيرات مثـل «تقفز فى الصـباح الباكر من سريرها ، تندفع فى الشقة متوترة ساخطة ، تخرج من فمها الصيحات ، وتشير اشارات الغضب والاهتياج ، تنتقل من حجرة الى حجرة ، تتشمم المطبخ ، تقرع باب الحمام ، تستعجل من هو بداخله» (قصة رقم ٦) «يتسللون على أطراف أصابعهم كما يفعل مهرة الراقصين ، يرتسم على وجوههم تعبير مخيف وغبى» (قصة رقم ١٤) • ان مثل هذه التعبيرات ، أو مثل الحديث عن باب يصفق ، أو شىء ينيق ، ليس هو مجرد وصف تقليـدى ، يصبح كالموسـيقى التصـويرية ، التى تعكس مشاعر البطـل ، بل هو الشىء الداخلى نفسـه ، أو الكتلة المتحركة ، وقد تغلفت فى كبسولات ، هى كلمات اللغة •

ان العمل الفنى عنـد سـاروت يجب أن تتخلص من المعانى النفسية القـديمة ، كالاستيطان ، وان يظهر بدلا من ذلك مغمورا أو مغطسا فى ذلك العالم الداخلى ، يجب أن

يقحم القارىء فى التيار الخفى ، الذى كان يلقى عليه بروست نظرة سريعة ، ومن فوق ، ومن ثم لم يخرج منه الا بخطوط جافة عريضة ، ان العمل الفنى عندها يجب أن يسجل ، ولكن بدون تعليق ، ذلك الاتصال المباشر والملموس ، بالشخصيات والأشياء التى يلتقى بها ضمير المتكلم ، وأن يهتم بالعناصر العشوائية والخفية ، التى تحدث خلال علاقات المرء بالغير ٠

ولكن الناقدة «سوزان سونتاج» تقلل من أهمية فكرة «التغطيس» immersion التى دعت اليها ساروت ، وترى أن الانسان يتحول عندها الى كائن يعيش فى الأعماق ، وهو المخلوق الذى قدر له أن يعيش على السطح ، ان ساروت تقاوم المجهودات التى تحول العمق غير المتشكل ، الى مادة صلبة ، تلك المجهودات التى تفرض على العالم شكلا محسوسا ومحددا ومتماسكا ، والناقدة سونتاج لاترى مبررا لهذه المقاومة ، والغاء كل الطرق الأدبية ، فان لكل كاتب رؤيته، وكل رؤية تغنى التصورات الانسانية لمفهوم الحضارة ٠

ان ساروت تدعو الكاتب الى أن يقاوم رغبته فى الاصلاح ، أو فى امتاع القارىء ، أو تقويمه ، أو حتى المطالبة بتحريره ، وتدعو ألا يصور الواقع كما هو يراه ، ويراه الناس ، وبما يملك من وسائل تخيلية صادقة وأمينة ٠ ان الواقع الذى تقترحه ساروت ، هو ذلك الواقع الذى يتخلص من الأفكار المسبقة ، والصور الجاهزة ، ان الواقع حينئذ يتحول ــ والكلام لايزال لسونتاج (٢٢) ــ الى صورة هى عكس السطح الخارجى ، الذى يراه كل انسان ويستعمله ، والكاتب اذا أراد أن يقدم الواقع ، الذى تقترحه ساروت ، فانه سيقدم واقعا غير معروف ، ويكون هو أول واحد يكتشفه ، ويراه بعينيه ٠

وماذا عن المستقبل

ان فكرة التجريب فى الرواية الجديدة ، آغرت الكثيرين برفضها ، واعتبارها «زوبعة فى فنجان» كما يقولون ٠

ولكن التجريب لايعنى خلوها من التصميم ، وقد سئلت ناتالى ساروت ، فيما اذا كانت تفضل قراءة على قراءة فذكرت أنها بالطبع تكون سعيدة ، حين تجد القارىء الذى يتعرف على مراميها ٠ وقد كانت تعطى مفاتيح Clues تساعد القارىء على الاقتراب من تصميماتها (٢٣) ٠

ان الجدال حول تلك المدرسة يشتد بين القبول والرفض، ولكن لايخلو منه كتاب ، يتحدث عن الاتجاهات التجديدية فى الرواية ٠ وفى هـذا مايكفى للدلالة على الوضـع الراهن للرواية الجديدة ٠

أما عن مستقبلها ، فقد تنبأ كثير من النقاد بأنها «موضة مآلها الزوال» ٠ وجـريبه نفسـه لاينفى هـذه النصيحة ، فالرواية الجديدة «موضة» ، لأنها بالفعـل تحطم ماقبلها ، وتؤذن ببداية شىء جديد ، ومـذاق جـديد ، آما آن مآلها الزوال ، فان الرواية الجديدة تقـول بذلك فدائما هنـاك رواية جديدة سوف تولد (٢٤) ٠

هوامش وتعليقات

(١) ولدت فى روسيا سنة ١٩٠٢ من أبوين يهوديين انفصلا أبواها وهى فى الثانية من عمرها فكانت أحيانا تعيش مع أمها التى كانت تكتب الروايات الشعبية وأحيانا مع أبيها الذى كان يتكلم الفرنسية والروسية وحين بلغت الثامنة من عمرها عاشت مع أبيها الذى كان يعيش فى باريس والتحقت بالمدارس الفرنسية ثم تعلمت الألمانية والانجليزية حصلت على شهادة فى اللغة الانجليزية من جامعة السوربون ثم سافرت الى اكسفورد وأخذت تعد لليسانس من سنة ١٩٢١ الى سنة ١٩٢٢ · مكثت سنة فى برلين تدرس علم الاجتماع بكلية الآداب ثم أخذت تدرس القانون فى جامعة باريس وتزوجت من زميل لها يعمل فى القانون واحترمت مهنة المحاماة وأنجبت ثلاث بنات ·

(٢) Nathalie Sarraute, p. 46.

(٣) Ibid., p. 43.

(٤) The Age of Suspicion, p. 93.

(٥) The French New Novel, p. 34.

(٦) Ibid, p. 38.

(٧) The Age of Suspicion, p. 106.

(٨) Nathalie Sarraute, p. 8.

(٩) Ibid., p. 45.

(١٠) The Age of Suspicion, p. 84.

(١١) Nathalie Sarraute p. 9.

(١٢) Ibid, p. 40.

(١٣) Literature Against Itself, p. 171.

(١٤) Ibid., p. 178.

(١٥) Nathalie Sarraute and the War of Words, p. 181.

(١٦) The Age of Suspicion, p. 108.

(١٧) Nathalie Sarraute, p. 45

(١٨) Nathalie Sarraute and the War of Words, p. 189.

(١٩) Nathalie Sarraute, p. 31.

(٢٠) Tropisms, London, John Calder, 1963.

(٢١) Nathalie Sarraute, p. 10.

(٢٢) Against Interpretation, p. 109.

(٢٣) Nathalie Sarraute, p. 6.

(٢٤) Towards a New Novel, p. 161.

مراجع الدراسة

1. Arnold, Edward, Contemporary Criticism, London, 1970.
2. Bruce Morrissette, Alain Robbe Grillete, Columbia University Press, New York, 1965.
8. J. A. Gudden (Ed), A Dictionary of Literary Terms, Penguin Book, 1979.
4. David Lodge, 20th Century Literary Criticism (Ed), London, 1972 The Modes of Modern writings, London, 1977,
5. Federman, Raymond (Ed.), Surfiction Now and Tomorrow, Chicago 1972.
6. Fawler, Roger. (Ed.) A Dictionary of Critical Terms, London, 1973.
7. Gerald Graff, Literature Against itself, The University of Chicago Press, 1979.
8. Grillete, Allain Robbe, The Jealousy, 1957, Snapshots and Towards a New Novel (1965).
   Last Year at Marienbad, 1977, John Calder, London.
9. Laurent Le Sage, The French New Novel, Pennsylvania 1962.
10. Malcolm Bradbury (Ed), The Novel Today London, 1978.
11. Maurice Nadeau, The French Novel Since the War, London.
12. Minogue, Valerie, Nathalie Sarraute, Edinburgh, 1981.
13. Peter Faulkner, Modernism, London, 1980.
14. Philip Stevick (Ed.), The Theory of the Novel, Macmillan, New York, 1967.
15. Ruth, Z. Temple, Nathalie Sarraute, Columbia University Press, New York, 1968.
16. Sarraute, Nathalie, Tropisms and the Age of Suspicion, London, John Calder, 1963.
17. JT. Shipley (Ed.), Dictionary of World Literary Terms, London, 1970.
18. Sontag, Susan, Against Interpretation, A Delta Book.

الترجمة

لقطات

SNAPSHOTS

بقلم

الان روب جرييه

Alain Robbe Grillite

القصة الأولى

انعكاسات لصور ثلاث

١ ـ مانيكان الخياط

٢ ـ المندوب

٣ ـ الطريق الخاطىء

انعكاسات لصور ثلاث

١ ـ مانيكان الخياط

فنجان القهوة فوق المائدة ·

المائدة مستديرة ذات آرجل أربع ، مغطاة بقطعة من قماش الموائد ، ذات مربعات آحمر ورمادى ، على خلفية بلا لون ، بياض يميل الى الاصفرار ، ربما كانت فى يوم ما ذات لون عاجى آو آبيض · وفى وسط المائدة توجد قطعة من الفلين ، مما يستخدم لوضع الأشياء عليها ، ورسوم هذه القطعة غائبة تماما ، آو على الأقل لايمكن التعرف عليها · فنجان القهوة يقف على هذه القطعة ·

فنجان القهوة مصنوع من الصينى المحروق ، شكله من النوع المستدير ، وهو ذو مرشح عمودى متراكب بعضه فوق بعض وقد زود بغطاء على شكل نبات «عش الغراب» أما الصنبور (البزبوز) فهو على شكل الحرف (S)مع انحناءات صغيرة ، ومع تضخم قليل فى القاعدة · وقد يقال ان المقبض (اليد) يتخذ علىشكل آذن ، آو الىحد ما حافة الأذن الخارجية، ولكن أذنا كهذه تكون بشعة ، وآيضا مستديرة ، وبلا شحمة، وتشبه لذلك شكل «مقبض القدر» · ولون الصنبور والمقبض

وعقدة الغطاء ، أصفر شاحب (كريم) ، أما بقيـة الفنجان فمن لون بنى لامع وفاتح جدا ٠

لاشيء آخر فوق المائدة ، سوى القماش ، وقطعة الفلين، وفنجان القهوة ٠

على اليمين وأمام النافذة يقف التمثال (المانيكان)

وخلف المـائدة توجـد مـرآة حائط كبيرة ومستطيلة وتستند الى قطعة معدنية ، ونصف النافذة يمكن أن يرى فى تلك المرآة (النصف اليمين) ٠ وعلى اليسار (وهـو الجـانب الأيمن للنافذة) يمكن رؤية انعكاس خزانة الثيات ٠

والنافذة يمكن أن ترى أيضا فى مرآة الخزانة ، ولكن هذه المرة فى صورتها الكاملة ، وفى الوضع الصحيح (وهو أن يكون القسم الأيمن من النافذة على اليمين والقسم الأيسر على الشمال) ٠

ومن ثم تبدو ـ فوق المدفأة ـ ثلاثة أنصـاف للنافذة تتابع واحدة وراء الأخرى بدون انقطاع ، وهى على التوالى (من اليسار الى اليمين) النصف الأيسر فى الوضع الصحيح ، والنصف الأيمن فى الوضع الصحيح ، والنصف الأيمن فى الوضع الخاطىء ، وبينما تكون خزانه الثياب يمينا فى ركن الحجرة ، وتمتد حتى الحـافة الصغيرة للنافذة فان نصـفى النافذة الأيمنين يفصلهما عمود الخزانة الصغير ، والذى يكون بمثابة العـارضة التى تفصل بين قسـمى النـافذة (العمود الأيمن من القسـم الأيسر يتصـل بالعمود الأيسر من القسم الأيمن) ، وأشجار الحديقة التى تخلو من الأوراق يمكن أن ترى ، خلال الستارة الصـغيرة ، ووراء الأقسـام الثـلاثة للنافذة ٠

وبهذه الطريقة فان النافذة تحتل سطح المرآة كله باستثناء الجزء الأعلى الذى يمكن أن نرى فيه امتداد السطح وقمة الخزانة ·

وتمثالان آخران يمكن رؤيتهما أيضا فى المرآة فوق المدفأة ، أحدهما وهو النحيف أمام القسم الأول من النافذة فى أقصى الشمال · والآخر أمام الثالث (وهو التمثال الموجود فى أقصى اليمين) · ولايبدوان فى صورتهما الكاملة، فالتمثال الذى على اليمين يظهر جانبه الأيمن فقط ، والذى على اليسار ، وهو أصغر قليلا ، يظهر جانبه الأيسر فقط · ولكن من الصعب أن يقطع بذلك من الوهلة الأولى لأن الصورتين فى المرآة تتجهان فى اتجاه واحد ، وتظهران على مايبدو ، جانبا واحدا ، قد يخيل أنه الأيسر ·

التماثيل الثلاثة تقف فى صف واحد ، والتمثال الواقف فى الوسط ، بين التمثالين الآخرين ، على جانب المرآة الأيمن ، هذا التمثال يقع بالضبط فى الاتجاه نفسه ، الذى يقف فيه فنجان القهوة على المائدة ·

خيال النافذة المتموج يلمع على الأجزاء الدائرية لفنجان القهوة ، على هيئة أشكال رباعية ذات جوانب تشبه جوانب الدائرة · وخط الظلال الذى تكونه العوارض الخشبية ، التى تقع بين قسمى النافذة ، يتسع فجأة وهو يتجه الى أسفل حتى يضيع فى ضبابية غير محددة · وقد يكون هذا الخط أيضا بسبب ظل التمثال ·

الحجرة مضيئة جدا ، لأن النافذة واسعة للغاية وان كانت تتكون من قسمين فقط ·

ورائحة منعشة لقهوة ساخنة تنبعث من الفنجان الموضوع على المائدة ·

التمثال لايحتل مكانه المناسب ، فهو عادة يوضع بعيدا فى الركن بجوار النافذة ، وفى الجانب المقابل لخزانة الثياب . أما الخزانة فقد وضعت هناك حتى تكون مناسبة لقياس الفساتين .

ورسوم قطعة الفلين تصور بومة ذات عينين كبيرتين ، ومرعبتين الى حد ما ، ولكن لايمكن رؤيتهما فى تلك اللحظة بسبب فنجان القهوة الموضوع فوقها .

٢ ــ المندوب

خطا الطالب خطوة أو خطوتين للوراء ، ورفع رأسه الى أعلى نحو أقرب الأغصان اليه • ثم خطا الى الأمام ، وحاول أن يقبض على أحد الأغصان ، التى بدت فى متناوله ، فوقف على أطراف أصابعه ، ومد يده الى أقصى ما فى امكانه ، ولكنه لم يستطع أن يصل الى الغصن ، وبعد بضع محاولات لم تنجح ، توقف • أنزل ذراعه وأخذ يحدق نحو شىء ما داخل الأوراق •

حينئذ عاد الى جذع الشجرة ، وجلس فى الهيئة التى كان عليها فى المرة الأولى ، دون تغيير ، ركبتاه منثنيتان قليلا ، الجزء الأعلى من جسده ينحنى الى اليمين ، ورأسه تميل نحو كتفه • ومازال ممسكا بحقيبته الصغيرة فى يده اليسرى ، ولايمكن رؤية يده الأخرى • لعلها كانت مستندة على جذع الشجرة ، ولايمكن أيضا رؤية وجهه ، فقد التصق على معظمه لحاء الشجرة ، حين كان يفحصه عن قرب قريب ، نحو ياردة ونصف بعيدا عن الأرض •

توقف الطفل من جديد عن قراءته ، فقد كانت توجد هذه المرة نقطة فى نهاية الجملة ، توجب توقفه ، بل وبداية

فقرة جديدة · ويدرك الشخص الجهد الذى بذله ، لكى يشير الى نهاية الفقرة · أما الطالب فقد انتصب من جديد ، وأخذ يعاين لحاء الشجرة ، وقد ارتفع قليلا عن الأرض ·

وانبعث صفير من بين الفصل ، آدار الأستاذ رأسه ورأى معظم التلاميذ يتطلعون الى فوق ، بدلا من آن يتابعوا القراءة · والقارىء نفسه كان يتطلع الى مكتب الأستاذ ، وعليه مسحة من تساؤل غامض آو من رعب · تكلم الاستاذ بجدية :

«ماذا تنتظر ؟ لم لاتستمر ؟»

وانخفضت كل الوجوه فى صمت ، وتابع الطفل قراءته بصوت متكلف ، وبلا تعبير ، وبقليل من البطء ، مما منح كل كلمة من كلماته قيمة محددة ، وقدرا من التوقف المطلوب : — «ومن ثم وخلال الليل ذهب «جوزيف دى هيجن» وهو واحد من ضباط فيليب ، الى قصر كبير الأساقفة ، متظاهرا بأنه يقوم بزيارة ودية · وبينما نحن قد وصلنا الأخوين ··»

وعلى الجانب الآخر من الطريق ، كان الطالب يعاين من جديد أوراق الشجرة القريبة · خبط الأستاذ المكتب بسطح يده :

« وبينما نحن قد وصلنا ، فصلة ، الأخوان ·· »

وجد الأستاذ الجملة فى كتابه الذى بيده ، وآخذ يقرآ مبالغا فى اظهار علامات الترقيم :

«ابدأ من جديد :» وبينما نحن قد وصلنا ، الأخوان

كانا فى تلك اللحظة هناك (١) ، لكى يمكنهما عند الحاجة التستر وراء هذه الحجة ٠٠ «وانتبه الى ماتقرأ» ٠

وبعد فترة صمت بدأ الطفل من جديد ٠

«وبينما نحن قد وصلنا ، الأخوان كانا فى تلك اللحظة هناك ، لكى يمكنهما عند الحاجة التستر وراء هذه الحجة ــ هى قابلة للشك ، هذا حقيقى ، ولكنها أفضل الموجود فى تلك الحالة ــ بدون ابن عمهم الذى لايوثق فيه ٠٠» ٠

وتوقف الصوت الرتيب فجأة ، وبالضبط عند منتصف الجملة ٠ أما التلاميذ الآخرون فقد بدءوا فى التو يتطلعون الى «التمثال» المصنوع من ورق ، والذى كان يتدلى من الحائط ، ثم عادوا سريعا ينهمكون فى كتبهم من جديد ٠ نظر الأستاذ بعيدا خلال النافذة ، ثم نظر الى القارىء ، الذى كان جالسا قبالته ، فى الصف الأول ، قريبا من الباب ٠

«حسنا ، استمر ، لاتوجد هنا نقطة وقوف ، يبدو أنك لاتفهم ماتقرأ» ٠

نظر الطفل الى الأستاذ ، وأطاعه ، ثم نظر قليلا الى اليمين ، نحو التمثال الأبيض المصنوع من الورق ٠

«هل تفهم ؟ نعم أو لا»

قال الطفل فى صوت متردد :

---

(١) التلاعب بعلامة الترقيم يمكن فهمه بسهولة فى الجملة الانجليزية والتى هى كالآتى :

«As we have related the two brothers were already there».

فان وضع الفصلة بعد الكلمة related أو اهمالها يؤثر فى المعنى ٠ « المترجم »

«نعم» ٠

قال الأستاذ مصححا له :

«نعم ياسيدى» ٠

كرر الطفل بعده :

«نعم ياسيدى» ٠

نظر الأستاذ الى النص فى كتابه وسأل :

«ماذا تفهم من كلمة الحجة» ٠

نظر الطفل الى الشكل ، ثم الى الحائط الخالى من كل شىء ، والذى يقع مباشرة أمامه ، ثم نظر الى الكتاب الموجود على درجة ، ثم مرة ثانية الى الحائط ، كل ذلك فى أقل من دقيقة ٠

«حسنا ؟»

قال الطفل :

«لا أعرف ياسيدى» ٠

تفحص الأستاذ الفصل ببطء ، رفع التلميذ ، الذى كان يجلس بالقرب من النافذة الأخيرة ، يده ، أشار اليه الأستاذ بأصبعه ، نهض التلميذ واقفا ٠

«هى تعنى أنهما يجعلان الناس يظنون أنهما بعيدان عن مسرح الحادثة ياسيدى» ٠

«كن دقيقا ، عمن تتحدث ؟»

«عن الأخوين ياسيدى»

«ماهو المكان الذى يريدان أن يجعلا الناس يظنون أنهما فيه ؟»

تأمل الطفل قليلا ، قبل أن يجيب :

«فى المدينة ياسيدى ، عند كبير الأساقفة · ولكنهما ياسيدى كانا هناك ، لقد أرادا أن يذهبا الى مكان آخر ، وأن يجعلا الآخرين يظنون أنهما لايزالان هناك» ·

وفى الليل ، وقد اختفيا خلف أقنعة سود ، ومعاطف تثير الرهبة ، مد الأخوان سلما من حبال ، فوق الزقاق الخالى ·

هز الأستاذ رأسه عدة مرات ، كما لو كان يشك ، وبعد عدة ثوان قال «تمام» ·

«والآن أطلب منك أن تلخص الموضوع كله ، لكى يفهم هؤلاء الذين لايتابعون» ·

تطلع التلميذ نحو النافذة ، ثم ثبت عينيه على الكتاب،

ولكن سرعان مارفعهما ، ونظر الى مكتب الأستاذ :

« من أين أبدأ ياسيدى ؟ »

« ابدأ من أول الفصل » ·

أدار التلميذ صفحات كتابه ، وهو لايزال واقفا ، وبعد لحظة صمت قصيرة ، أخذ يصف مؤامرة فيليب صاحب «كوبيرج» ، وقد أدى الوصف بطريقة متماسكة الى حد ما ، على الرغم من تلعثمه أحيانا ، وعلى الرغم من تلك البداية الجديدة · وقد اهتم كثيرا بالأحداث الثانوية · ومن ناحية أخرى لم يذكر الا نادرا ، بل وتجاهل ، الأحداث الهامة ذات التأثير الكبير ، ولأنه كان يكثر من الأحداث التى لاتقتضيها

المواقف السياسية ، فقد أصبح صعبا للغاية لمستمع غير متمرس أن يميز الدوافع وراء القصة ، ولا الصلة بين كثير من الأحداث ، أو بين الأحداث والشخصيات المختلفة • عاد الطالب الى محاولة الامساك بأقرب الاغصان ، وضع حقيبته الصغيرة ، عند جذع الشجرة ، آخذ يشب ، ويرفع من ذراعيه • وبعد أن أدرك أن كل محاولاته قد ذهبت عبثا ، عاد من جديد الى تأمل الأوراق التى لم يستطع بلوغها ، وهو ساكن فى جلسته • عسكر فيليب صاحب «كوبيرج» على شواطىء «النيكر» ومعه جنوده • صار التلاميذ لايتابعون النص المكتوب ، رفعوا جميعا رءوسهم ، وآخذوا يتأملون فى صمت «التمثال» المصنوع من الورق ، والذى يتدلى من الحائط • كان بلا يدين وبلا أقدام ، كان يتكون فقط من أربعة أطراف ، مشكلة بطريقة غير متقنة ، ومن رأس كبيرة ومستديرة ربطت بالقطن• وعلى ارتفاع نحو ثلاث بوصات، وفى الطرف الآخر من القطن ، يمكن رؤية كرة صغيرة من ورق النشاف الجاف تمسك بالرأس فى موضعها •

ولكن الراوى استطرد فى تفصيلات تافهة للغاية ، وقاطعه الأستاذ أخيرا ، وقال له :

«حسنا فعلت ، اننا نعرف الآن كثيرا عنه ، اجلس واستمر فى القراءة من أول الصفحة «لكن فيليب وأتباعه •••» •

وفى وقت واحد انحنى الجميع على أدراجهم ، وبدأ القارىء الجديد ، يقرأ فى صوت يخلو من التعبير ، مثل صوت زميله ، مع أنه كان يلاحظ باهتمام الفصلات والنقاط : — «ولكن فيليب وأتباعه لم يسمعوا به ، لو أن أغلبية الأعضاء

فى المجلس التشريعى ـ أو حتى فى مجلس البـــارونات ـ سلموا له ولهم بامتيازاتهم الخاصة فى مقــابل التأييد الذى لايقدر لقضية الأمراء · لمـا أمكن له أولهم أن يطالبوا فى المستقبل بالمقاضاة من أجل آية تهمة جديدة ، أو التأجيل دون النظر فى حقوقه السيادية · ومهما كان الأمـر ، فان هذه المفاوضات والتى دخلت فى مرحلة تضر بقضيته ، يجب أن تتوقف قبل حلول التاريخ المشئوم · ومن ثم وخـلال الليل ذهب «جوزيف دى هيجن» وهو واحد من ضباط فيليب الى قصر كبير الأساقفة ، متظاهرا بأنه يقوم بزيارة ودية · بينما نحن قـد وصلنا ، الأخـوان كانا فى تلك اللحظـة هناك ···» ·

الوجوه لاتزال منحنية على الأدراج بطريقة رصينة ، نظر الأسـتاذ من خـلال النافذة ، كان الطالب مستندا على الشجرة وقد انهمك فى فحص اللحاء · انحنى على مهل كما لو كان يتابع خطا مرسوما على جذع الشـجرة ، وعلى الجانب الذى لايمكن رؤيته من خـلال نوافذ المدرسـة ، توقف عن الحركة وهو على بعد نحو ياردة ونصف من الأرض ، وأحنى رأسه نحو جانب واحد ، فى الوضع نفسه الذى كان عليه من قبل · وفى الفصل ارتفعت وجوه التلاميذ واحدا فواحدا ·

نظر التلاميذ الى الأستاذ ، ثم الى النوافذ ، كان الجـزء الأسفل من زجاج النوافذ مغبشا ، ولايستطيعون أن يروا من الجزء الأعلى شيئا ، سوى قمم الأشجار والسماء · ليست هناك ذبابة أو فراشة على الزجاج · فجأة استدار الجميع مرة ثانية نحو ذلك الشكل الأبيض المصنوع من الورق ·

٣ ـ الطريق الخاطىء

تجمعت مياه الأمطار فى منخفض سطحى ، فى الأرض التى تقع وسط الأشجار · وشكلت بركة كبيرة ومستديرة الى حد ما ، يبلغ قطرها نحو عشر ياردات · التربة التى تحيط بها سوداء ، دون أى أثر للخضرة التى تكون بين الجذوع المنتصبة الطويلة · وفى هذا الجـزء من الغابة لايوجـد نبات عال أو منخفض ، وكل مايغطى سطح الأرض هو طبقة مستوية من حطب النباتات وهياكل الأوراق ، وبعض الرقع من الطحالب، شبه المتآكلة تتناثر هنا وهناك · وتنتصب الأغصان العارية فى قمتها متجهة نحو السماء ·

المياه شفافة ، مع أنها ذات لون يقترب من البنى ، قطع صغيرة من الأغصـان ، وحبوب فارغة ، ونفايات من اللحاء ، تجمعت فى القاع ، ونقعت فيه منذ بداية الشتاء ·

« لاشىء منها يطفو فى المياه ، أو يصعدليعكر من السطح، الذى يظل دائما صافيا ولامعا · لاتوجد نفخة هواء يمكن أن تثير سكونه ·

الجو رائق · هو نهـاية اليوم · الشمس تنخفض ، على

الشمال ، وراء الأشجار • أشعتها تسقط فى زاوية حادة على سطح البركة جميعه ، تتناوب حزم من الأشعة الصغيرة المضيئة مع أخرى كبيرة ومظلمة •

وفى موازاة هذه الأشعة يقوم صف من الأشجار الكبيرة فى محـازاة الماء على الشـاطىء المقـابل ، كانت عمـودية واسـطوانية ، وبلا أغصـان منخفضة • وتمتد فى الماء فى انعكاسات رائعة للغاية ، تبدو أكثر ارتفاعا من الأصل • ان الأصل لو قورن بهذه الانعكاسات لبدا أقل وضوحا ، بل ربما لايثير القليل من الاهتمام • وكانت الأشـجار تلمع فى المياه السود كما لو أنها قد صقلت • وكان هناك شعاع من الضوء جعل خطوطها تبدو أكثر تحديدا على الجانب الذى تغرب منه الشمس •

ولكن هذه المناظر الطبيعية التى تثير الاعجاب تبـدلت فأشعة الشمس التى شكلت هذه المرآة تداخلت مع الانعكاسات بخطوط ، منتظمة ومضيئة ومتعامدة على انعكاسات الأشجار فبدا كما لو أن حدة الضوء قد جعلت الانعكاسات تبهت ، ذلك الضوء الذى كشف عن عدد لايحصى من المواد العالقة بسطح المياه • أما مناطق الظـلال ، التى لاترى فيها هـذه المواد الصغيرة ، فقد كانت رائعة وجذابة • فكل شـجرة تقسمها ـ فى مسافات متسـاوية وواضـحة ـ مجموعة من الحلقات الباهتة (وهى فى عمومها لاتختلف عن الأصل) مما يجعل هذا الجزء من الغابة يبدو فى العمق وكأنه رقع الشطرنج •

وعند الوصول الى الشاطىء الجنـوبى ثم الاقتراب منه أكثر ، تبدو الأغصان المنعكسة على المياه وكأنها قد التصقت ببعض الأوراق القديمـة المطمورة فى المياه ، كانت هـذه الأوراق ذات لون بنى محمر وسليمة لم تفسد بعد • وقـد

انتصبت شرشرتها سليمة وحادة ، وفى مقابلة المنظر الخلفى الممتلىء بالوحل ، وهو منظر أوراق شجر البلوط ٠

ظهر على اليمين شخص ، شخص ما ، كان يمشى بهدوء على تلك السجادة التى تكونت من الأوراق ، وقد تحللت واختلطت بالتربة ، وكان يتجه نحو الماء ٠ سار حتى شاطىء النهر ثم وقف ٠ كانت الشمس حينذاك أمام عينيه مباشرة، فاضطر أن يخطو خطوة جانبية لكى يتقى أشعة الشمس ٠

التفت الى سطح البركة المخطط ٠ ولكن انعكاسات الأشجار اختلطت بالنسبة له بظلالها ، على الأقل تلك الاشجار التى كانت أمامه ٠ والتى لم تكن على الاطلاق مستقيمة ٠ وعلى أى حال فان الضوء الذى انصب على عينيه كان يمنعه من رؤية أى شىء ، بطريقة واضحة ، ولم تكن هناك آية ورقة من أوراق البلوط تحت قدميه ٠

وصل حتى النهر ، ثم اكتشف فى التو أنه قد سار فى الطريق الخاطىء ، تفحص ماحوله بنظرات مترددة ثم عاد شرقا نحو الغابة فى صمت ، وفى الطريق التى جاء منها ٠

المنظر من جديد مهجور ٠ لاتزال الشمس على الشمال فى المستوى نفسه ، والضوء لم يتغير ٠ وعلى الجانب المقابل كانت الأشجار العارية والمستقيمة تنعكس على المياه الساكنة ومتعامدة لأشعة الشمس الغاربة ٠

وفى أسفل كانت حزم الظلال وانعكاسات الأشجار المتكسرة ، تلمع ، أبيض وأسود ، نقية وخلابة ٠

القصة الثانية

طريق العودة

طريق العودة

ما ان عبرنا خط الصخور ، التى كانت تعوق رؤيتنا ، حتى أمكن لنا من جديد أن نرى البر ، والسهل وفيه غابات الصنوبر ، وأن نـرى الكوخين بلونهما الأبيض ، ونهـاية الطريق المنحدرة قليـلا ، والتى كنـا قد أتينـا منها كنا بالضبط ندور حول الجزيرة ٠

ولكن اذا كان من السهل أن نتعرف على المناظر الطبيعية فوق البر ، فلانستطيع أن نتعرف على اللسان الضيق الذى يفصلنا عن البر ، ولا حتى على الشـاطىء الذى نقف عليه الآن ٠ ومن ثم مرت دقائق عدة قبل أن نكتشف أخيرا ، أن ممر العودة الى البر كان مقطوعا ٠

وينبغى أن نلقى الآن نظرة سريعة على هذا الطريق ٠ أنه يتقاطع مع السهل ، ثم يستمر موازيا للشاطىء ، ثم يميل عند مستوى المياه ، ونحو اليمين بطريقة فجـائية ٠ ويتصل بالممر الحجرى ، ويتسع بدرجة تكفى لمرور عربة ، مما يجعل المرء يستطيع أن يعبر اللسان فى حالة الجزر المنخفض دون أن تبتل قدماه ٠ وعند الانحناء توجد ضفة مرتفعة ، يحيط

بها سور منخفض ، ويقـابل الطـريق التى تنتهى عنـده ، ويمكن أن نراه من المكان الذى نقف فيه الآن ، ونجده يحجب عن عيوننا بداية الممر • أما بقيته فقـد كانت تحت الماء • كانت مجرد فكرة طرأت على أذهاننا وجعلتنا نتخبط لحظة ان كنا على الجزيرة • ومما زاد فى تخبطنا آننا جئنا من الطريق العكسى متجهين شمالا ، بينما كانت نهاية الطـريق تواجه الجنوب •

ومن قمة السهل نستطيع أن نرى الطريق المؤدى الى الممر ، بعد المنحنى حيث تنمو شجرتان أو ثلاث ، منعزلة عن بقية أشجار الصنوبر ، وأن نرى معه اللسان على اليمين ، الجزيرة لم تصبح بعد جزيرة كاملة المياه هادئة كمياه بركة، ترتفع تقريبا الى قمة الممر الحجـرى ، والذى يشـبه سطحه البنى الناعم ، منظر الصخور المجاورة والمتآكلة • ان قطع الطحالب الصغيرة ، تميل الى الاخضرار ، وقد جعلتها الشمس تميل قليلا الى اللون الباهت ـ ان هـذه القطع تدل على آن المياه قد غمرت الممر فترة طويلة • ويرتفع الممر عند الطرف الآخر للحاجز ، وعند هـذا الطرف آيضا ، بطـريقة تكاد لاتحس ، حتى يتصل بطـريق من الطين ، يجتاز الجـزيرة الصغيرة عند تلك الضفة ، مع آن هذا الطريق يتسطح بعد ذلك الى حد كبير ، ويشكل مع الحاجز زاوية كبيرة • وهنـاك حاجز منخفض ومماثل للحاجز الآخر ، مع آنه لاتوجد ضفة تبرر وجوده ، وهو يحمى الجـانب الأيسر من الطـريق عبر الميـاه ، ويمتـد من بداية المنحنى ، وحتى الطـرف الأعلى للشاطىء ، حيث تسمح الحصوات غير المستوية بنمو الأدغال• ان خضرة الجـزيرة تبدو آكثر جفـافا ، حتى اذا قورنت بالتراب والخضرة التى حولنا ، والتى تميل الى الاصفرار •

سرنا فى الطـريق المقتطعة من السـهل ، متجهين نحو الممر • كان يوجد على الشـمال كوخان لصـائدى سمك ، الجدران مغطاة بطبقة جديدة من الأسمنت ومدهونة حديثا بطبقة من الجير ، والأحجار التى يمكن أن ترى هى الأحجار التى حول الأماكن المفتـوحة ، والتى هى عبـارة عن باب منخفض ونافذة مربعة وصغيرة • النوافذ والأبواب مغلقة ، والزجاج مغطى بضلف خشبية صلبة ، مدهونة بلون أزرق لامع •

وعلى جانب الطريق الممتدة من السهل كان يوجد حائط مصنوع من الطين ، أصـفر وعمودى • يبلغ طـوله قائمة رجل ، تقتطعه هنا وهناك تشققات ، ذات حـواف حادة ، وتنتشر فيها نباتات العليق ويحيط بها سياج من النباتات الشائكة والتى تنفصل عن منظر الأعشاب وغابة الصنوبر حولها • على يميننا كانت هناك ضفةصغيرة تحيط بالطريق، ارتفاعها يكاد لايزيد عن خطوة أو خطوتين ، ومن ثم فشلت نظراتنا فى أن تقع على صخور الشاطىء ، وميـاه اللسان الساكنة ، والحاجز الحجرى ، والجزيرة الصغيرة •

المياه ترتفع فى أغلب الحالات حتى مستوى الجسر • كان الواجب علينا أن نحث السير ، وماهى الا بضع خطوات حتى وصلنا الى نهاية المنحدر •

كان حاجـز المياه الحجرى يشـكل زاوية قائمة مع الطريق ، وكانت الطريق ملاصقة لقطعة من الأرض ، مثلثة الشكل وصفراء ، وتحـدد أطراف هـذا الجزء المقتطع من السهل ، وكان يحوطها سور منخفض ، يمتد ناحيـة اليمين بمسافة قليلة بعد رأس المثلث ، ثم يسير حتى الجسر الحجرى، حيث يشكل ماقد يعتبر بداية لحاجز • ولكنها تنتهى بعـد

بضع ياردات ، تماما عندما يبدأ المنحدر يتضاءل ، ويضيع فى الجزء الجنوبى لحاجز المياه الحجرى ، ويصبح لذلك أفقيا يضيئه البحر ٠

وعندما وصلنا الى تلك البقعة ، لم نعرف على وجه اليقين فيما اذا كان يجب آن نواصل السير ٠ نظرنا نحو الجزيرة ، التى تقع آمامنا ، فى محاولة لنقدر الوقت الذى يكفى للسير حولها ٠ حقا كان يوجد ممر من الطين يوصل اليها ، ولكن لاتوجد أية نقطة يبدأ منها ذلك الممر ٠ نظرنا نحو الجزيرة التى تقع أمامنا ، ثم نظرنا تحت أقدامنا ، ثم الى أحجار الممر ، كانت لامعة وبنية ومغطاة ، فى آجزاء منها بالطحالب شبه الجافة ، والتى تميل الى الاخضرار ٠ وكانت المياه ترتفع فى أغلب الأحوال الى مستوى تلك الحجارة ٠ كانت هادئة كمياه بركة ٠ لم نستطع آن نراها وهى ترتفع ، ولكننا أدركنا ذلك بسبب خطوط التراب التى تتغير ببطء على السطح ، وخلال مجموعة الأعشاب البحرية ٠

قال فرانز «لن نستطيع أن نعود» ٠

الجزيرة تبدو ــ على القرب وفى مستوى البحر ــ أكثر ارتفاعا مما هى عليه الآن ، وأيضا آكبر بدرجة محسوسة نظرنا من جديد الى الخطوط الرمادية والصغيرة ، تتقدم ببطء ولكن فى ثبات ، ثم تنعقد حول القطع العشبية التى تطفو على السطح ٠ قال ليجراند ٠

« انه لايرتفع بسرعة كبيرة جدا » ٠

« فلنسرع اذن » ٠

حثثنا الخطى ٠ ولكن ما ان عبرنا اللسان ، واتجهنا الى يميننا ، متبعدين عن الجسر ، ومتجهين نحو الشاطىء الذى

يحيط بالجزيرة ، وآخذنا فى السير فى محاذاة البحر ، حتى وجدنا الأرض غير مستوية ، ومليئة بالصخور والثقوب ، مما جعل سيرنا يبدو أكثر صعوبة وليس بالسرعة التى كنا نتوقعها ٠

لم نرغب فى أن نرجع من جديد ، بعد أن آخذنا فى السير على هذا الممر ، وكلما تقدمنا تصبح الصخور أكبر وأكثر عددا ٠ وفى آحيان كثيرة كنا نضطر أن نقفز فوق عوائق صعبة ، كانت تمتد الى مسافة بعيدة فى البحر ، ومن ثم لانستطيع أن نلتف حولها ٠ وفى آماكن آخرى كنا نضطر الى أن نجتاز منـاطق مسـطحة الى حد ما ، ولكن حجارتها مغطـاة بالطحالب الناعمة ، التى تأخـذ منا وقتا أكبر ، وكرر فرانز قوله بأننا لانستطيع آن نعبر الميـاه ونعود مـرة ثانية الى الجـزيرة ٠ وفى الحقيقة كان من المستحيل أن نقدر السرعة التى ترتفع بها المياه ، فلم يكن لدينا الوقت الذى نتوقف فيه ، ونفحص ذلك الارتفاع ٠ فلعلها تكون مياه راكدة ٠

وكان من الصعب أيضـا أن نتأكد من أجـزاء المنطقة التى بدأنا نوغل فيهـا ، لأن النتوءات المختلفة حالت دون رؤية ذلك ، وكل نتوء يلاحق الآخـر ، دون آن يزودنا بأى معلم ٠ لم يكن لدينا وقت نضـيعه فى القلق ، فان وعورة الأرض قد أخذت تستحوذ على انتباهنا ــ فالمناظر الطبيعية قد أخذت تختفى لتفسح الطريق آمام مجموعة من المنـاظر الصـعبة ، بركة يجب آن نتفاداها ، مجموعة من الأحجـار المنزلقة ، كومة من أعشـاب البحـر تخفى وراءها الكثير ، صخرة يجب آن نجتازها ، بركة آخرى محاطة بطحالب ناعمة،

رمال ذات لون ترابى تغوص أقدامنا فيها بعمق ، بل وربما تلتصق فيها ٠

وأخيرا ، وبعد أن اجتزنا الخط الأخير من الصخور ، التى كانت تعوق رؤيتنا لمدة طويلة ، أصبحنا من جديد قادرين على أن نرى البر ، والسهل بغابات الصنوبر ، والكوخين بلونهما الأبيض ، ونهاية الطريق المنحدرة قليلا ، والتى كنا قد جئنا منها ٠

فى أول الأمر لم نتعرف على حاجز المياه ، كان اللسان هو فقط الذى يفصل بيننا وبين الشاطىء ، كانت مياهه تندفع ناحية يميننا ، مكونة منحدرات ودوامات فى أماكن عدة ٠ أما شاطىء الجزيرة فقد بدا أن شيئا من التغيير قد مسه ، أصبح يميل الى السواد ، وبدت أرضه ذات السطح الأفقى الى حد ما مرصعة بعدد لايحصى من البرك الصغيرة ، التى لايتجاوز عمقها فى أغلب الأحوال بوصة أو بوصتين ٠ وكان هناك قارب قد ربط الى ميناء خشبى صغير ٠

كانت خطواتنا قد قادتنا الى هذا الجزء من الشاطىء ، والذى لايشابه الممر الطينى الذى نتذكره ٠ فنحن لم نر أى قارب من قبل ٠ وبالنسبة للميناء الخشبى الذى كان يمثل محطة وصول ، فليس هناك أدنى صلة بينه وبين الجسر الذى كنا قد أتينا منه ٠

مرت عدة دقائق قبل أن نكتشف ، بعد ثلاثين ياردة ، الحائطين المنخفضين اللذين يحددان ، عند طرفى الممر ، بداية الحاجز ، كان الجسر الذى يقع بينهما قد اختفى ، والمياه تندفع نحو الحائطين فى صخب وزبد ، وبكل تأكيد فان نهايات الحاجز العالية لم تختف فى المياه ، ولكن وجود الحائطين

الصغيرين كان كافيا لحجبها عن الأعين • وأيضا لم نعد قادرين على أن نرى نهاية الطريق بميله الذى يشكل زاوية قائمة ، والذى يقع وراء الشاطىء ، حيث يتصـل بالحجارة التى تشكل الجسر • مرة ثانية نظرنا الى خطوط التراب الرمادية كانت تتقدم ببطء ولكن فى ثبات ، ثم تنعقد حول النباتات المشبية ، التى تطفو على سطح البحر •

وباستثناء تلك الحركة التى لاتحس ، فان البحر كان هادئا كمياه بركة ، ولكنه الآن قد ارتفع الى مستوى الجسر ، وان كان على الجانب الآخر لايزال منخفضا الى اثنتى عشرة بوصة كاملة • وفى الواقع كان البحر يرتفع بسرعة أكبر فى الجدول القريب من مدخل الخليج • وحينما كان يتغلب على الحاجز ، فان نقط المياه المفاجئة تشكل بالضرورة تيارا يجعل من المستحيل استخدام الجسر •

كان أول من تكلم هو فرانز ، فقال :

«لن نستطيع أن نعـود • لقـد قلت طيلة الوقت اننـا لانستطيع أن نعود» لم يرد عليه أحد • وبعد أن تقدمنا نحو الجانب الآخر للرصيف الصغير ، اتضح أنه لايوجـد مكان نقفز منه على الحائط الصغير ، ثم نحاول أن نعبر عن طريق الجسر . ولم يكن ذلك بسبب أن الأعماق فى تلك اللحظة كانت كبيرة جدا ، بل لأن التيار كان قويا ، لدرجـة أننا فقدنا توازننا وانحرفنا بعيدا •

وعن قرب يبدو السطح فى غاية الوضـوح ، وتبدو المياه ناعمة الى حد كبير وذات مظهر ساكن ، ثم تنعقد فجأة وهى تتجه الى أسفل فى خط عمودى ، ينتقل من شاطىء الى

اخر ، مع تموجات خفيفة تظهر هنا وهناك ، وكان اندفاعه منتظما لدرجة أنه لايزال ـ على الرغم من سرعته ـ يعطى انطباعا ، بأنه فى حالة توقف ، كهذا التوقف الدقيق ، للحركة ، الذى يراه المرء فى الومضات ، أو فى حجر يوشك أن يهتك هدوء بحيرة ، ولكن الصورة الفوتوغرافية تمسكه فوق سطح المياه بنحو بوصة ٠

وماحدث بعد ذلك أن سلسلة من الوثبات والمد والدوامات قد بدأت ، وكان لونها الذى يميل الى البياض ، كافيا للدلالة على أنها تتم بطريقة غير منتظمة وكان هناك أيضا اضطراب يحدث فى مساحة محددة ، وبطريقة ثابتة ، تحدث فيها الحركة والزبد دائما فى المكان نفسه وفى الشكل نفسه ، وكان هذا الأمر دقيقا للغاية ، بحيث يؤدى الى الظن بأن المياه قد تجمدت وتيبست ، وباختصار فان مظاهر كل هذا العنف لاتختلف كثيرا عن العنف المتستر والبطىء ، والذى يدور فى الخطوط الرمادية الصغيرة فى أعالى الأعشاب البحرية وكان حديثنا ـ الذى يتخلله فترات صمت ، يحاول أن يحد من هذا العنف ٠

«لانستطيع أن نعود» ٠

«انه يرتفع بسرعة فائقة للغاية»

«ماذا تظنون أننا سنجد على الجانب الآخر» ٠

«هيا نتجول دون توقف ، حتى لانأخذ وقتا طويلا» ٠

«لانستطيع أن نعود» ٠

«انه يرتفع بسرعة فائقة للغاية ٠ سيكون لدينا الوقت لنتجول» ٠

وحينما استدرنا الى الخلف ، وجدنا رجلا يقف بجانب

القارب ، على الرصيف الخشبى الصغير • كان يحملق ناحيتنا كما لو كان يتابع شيئا ما يقع قريبا من شمالنا ، وفى وسط الزبد • اتجهنا نحـوه ، وقبـل أن نتفوه باية كلمة ، قال لنـا :

«تريدون أن تعبروا» •

لم يكن يسأل ، ولم يكن ينتظر الاجابة ، فقد هبط الى الزورق وتابعناه بأقصى مانستطيع ، كان هناك مكان يسع فقط ثلاثتنا ، والرجل الذى كان يجدف وهو ينحنى للأمام• كان من المفروض أن يجلس قبالتنا ، ولكنه آثر أن يجلس فى المقدمة ناظرا نحو الطريق الذى كنا فيه ، وهذا يفرض عليه أن يجدف بطريقة عكسية ، وفى وضع غير مريح الى حد ما •

وعند هذه المسافة من الحاجز الحجرى ، كانت الدوامات لاتزال قوية • وكان على الرجل أن يقـاوم التيار ، جهوده ــ وقاربه ــ نحو المجرى ، الذى يميل بانحراف شديد نظرا للطريق التى يسير فيها • وعلى الرغم من تجديفه المتزايد فان تقدمنا لم يكن ذا بال • بل وبدا لنا ، بعد لحظات ، أن كل جهوده قد نجحت فقط فى أن تجعلنا نثبت فى مكاننا •

تفوه ليجراند ببضع كلمات ، يجامل بها الرجل السىء الحظ ، والذى جرت عليه حماقتنا عملا صعبا ، ولكنه لم يتلق أية اجابة • وقد ظن فرانز أن الرجل لم يسمع ، ومن ثم انحنى عليه ، وسأله فيما اذا كنا حقا نستطيع أن نجتاز اللسان ، مشيا على الأقدام • ولكن ذلك لم يجد شيئا • قد يكون هذا الرجل أصم ، استمر يجدف بهدوء وكأنه ماكينة،

ودون أن يغير اتجاهه قيد أنملة ، كمـا لو آنه لايريد أن يصل الى المرسى الخشبى ، الذى يقع على الشاطىء ، المقابل للشاطىء الذى بدأنا منه ، بل يريد آن يصـل الى المنطقة الاكثر عنفا ، والأقرب الى الشمال ، والى المكان الذى يبدآ منه الجسر ، حيث تغطى مجموعة من الصـخور ، الشاطىء الملىء بالنباتات الصغيرة ، والذى يوجد خلفه طرف الطريق الذى يميل قليلا الى الانحدار ، والكوخان بلونهما الأبيض، والميل المفاجىء الذى يحده الحائط الصغير ، والجسر الحجرى وعليه رقع الطحالب ، والمياه الهادئة وكأنهما بركة ، وعليها قطع الأعشاب البحرية التى تطفو آحيـانا على السـطح ، وفوقها خطوط من التراب الرمادى ، والذى ينعقد حـولها بطريقة حلزونية لاتحس ٠

القصة الثالثة

منظر

منظر

حينما تنفرج الستارة المخملية الحمراء ، ويتحرك نصفاها ببطء ، فان أول شيء يمكن رؤيته من القاعة ، هو المنظر الخلفي ، لشخص قد جلس على مائدة ، تقع فى منتصف خشبة المسرح ، المضاءة تماما بالألوان ٠

كان جالسا فى سكون مطلق ، اتكأ بمرفقه وساعداه على المائدة ، وانحنت رأسه الى اليمين ـ نحو خمس وأربعين درجة ـ بطريقة لاتكفى لتمييز ملامحه ، الا ماتوحيه صورته الجانبية ، وخده ، وصدغه ، وعظمة الفك ، وحافة الأذن ٠

ولايمكن أيضا رؤية يديه ، وان كانت جلسة الشخص تتيح التخمين بوضعهما ، فاليد اليسرى تنبسط على بعض الأوراق المبعثرة ، أما الأخرى فهى تمسك بقلم حبر ، وترفعه للحظة تفكير ، فوق نص يعد للكتابة ٠ وعلى الجانب الآخر يوجد كومة صغيرة من الكتب الضخمة ، يبدو من شكلها وزواياها أنها كتب قواميس ، هى بلاشك قواميس للغة أجنبية ، لعلها تكون احدى اللغات القديمة ٠

وكانت الرأس ـ وهـو يميل الى اليمين ـ فى وضع منتصب كان يحدق فى شىء ، بعيدا عن الكتب ، وعن جملة لما تتم • كان ينظر مباشرة نحو طرف الحجرة البعيد ، حيث توجد ستائر كثيفة ، ومن لون أحمر مخملى ، تحجب من السقف الى الأرض مشربية واسعة ، وكانت الثنيات فى الستائر عمودية ومنتظمة ، وكل ثنية قريبة جدا من الأخرى ، ومرتبة لدرجة أن التجاويف التى بينها ، كانت عميقة وذات ظلال •

ضجة عالية لفتت الانتباه ، نحـو الجانب الآخـر من الحجرة ، كان هناك شخص ما يخبط على لوحة خشبية ، كانت الخبطـة عالية وملحة ، تكفى للاستنتاج بأن هـذه الخبطات تسمع على الأقل ، للمرة الثانية •

ولكن الشخص ظل صامتا وبلا حراك • ثم آدار رأسه ببطء نحو اليسار ، وان كان لم يحرك الجـزء العلوى من جسده • ومن ثم أصبحت نظرته تحـدق فى الحائط كله ، الذى يشكل الطرف البعيد من الحجرة الكبيرة • كان الحائط عاريا ، أى أنه خلو من الزخرفة ، ولكنه مغطى بألواح سود، تمتد من ستائر النـافذة الحمراء ، وحتى الباب المقفول • كانت تلك الألواح فى أحجام عادية ، بل ربما كانت تميل الى الصغر قليلا • توقف تحديقه هنـاك عند الحائط ، فى الوقت الذى تعالت فيه أصداء الخبطات من جـديد ، كانت عنيفة ، لدرجة أن المرء يتخيل ، أن الألواح الخشبية تهتز •

ظلت الملامح غير مرئية ، على الرغم من التغير الذى حدث فى أوضاعها ، ولكن الحقيقة أن وضع الرأس الآن ، وبعـد حركة محورية تبلغ نحـو تسعين درجـة ، قد أصبح مماثلا لوضعه الأصلى ، بالنسبة لمحاور الحجرة والمائدة والكرسى •

ومن الممكن الآن أن تعرف الرأس ـ من خلال ايحاءات الصورة الجانبية ، والخد الآخر ، والصدغ الآخر ، والأذن الاخرى ، ٠٠ الخ ٠

خبطة أخرى على الباب ، وان كانت هذه المرة ضعيفة ، كأنها التوسل الأخير ، أو كأنها فى حالة يأس ، أو ربما انتابتها حالة هدوء طارئة ، أو تفتقر الى الثقة ، أو أى شىء آخر ٠ وبعد بضع ثوان سمع وقع أقدام ، كان فى أول الأمر ثقيلا ، ثم أخذ يخفت خلال الممر الطويل ٠

أدار الشخص رأسه الى الخلف ليواجه الستائر الحمراء الموضوعة على اليمين ، أخذ يخرج من بين أسنانه صفيرا ، انه حتما يعزف جملة موسيقية ـ لعلها أغنية شعبية أو لحنا ـ ولكنها كانت ممسوخة ومتقطعة ، مما يجعل تحديدها أمرا صعبا ٠

ثم وبعد لحظة من الجمود الصامت ، انكب من جديد على عمله ٠

تدلى الرأس ٠ واستدار الظهر ، وكان ظهر الكرسى مكونا من شكل مستطيل ، بعمودين رأسيين ، يرتكزان على وسط قطعة مربعة من خشب جامد ٠ كانت هناك أغنية تتردد كالصفير ، يخرج من بين الأسنان ، كانت تؤدى بطريقة خافتة ومتقطعة ٠

وفجأة رفع هذا الشخص رأسه نحو الباب ، وظل بلا حراك ، وتوترت عروق رقبته ، وظل على هذا الوضع بضع ثوان ، وكأنه فى حالة انتباه ٠ لايستطيع المرء أن يسمع من القاعة أى صوت ولو كان خافتا ٠

وقف هذا الشخص بحذر ، وحرك الكرسى محاولا آلا يخدش به الأرض ، وآخذ يسير بصمت متجها نحو الستارة المخملية • أزاح الجانب الأيمن ، وآطل فى اتجاه الباب (نحو اليسار) • وفى تلك اللحظة بالذات يمكن تحديد صورته الجانبية من الجانب الأيسر ، لانها لم تعد مختفية وراء القطعة الحمراء ، التى تمسك بها يده قبالة وجهه • ومن ناحية أخرى أصبح من الممكن رؤية الورق الأبيض ، المبعثر على المائدة •

كانت الأوراق كثيرة ، ويغطى كل منها الآخر الى حد ما ، وكانت صحائف الورق السفلى ، والتى تبرز حدودها من كل جانب ، وبطريقة غير منتظمة ــ منقورة بخطوط من الكتابة المتقاربة ، وبخط يد كثيرة التدقيق ، آما الورقة العليا ، وهى الوحيدة التى يمكن رؤيتها كاملة ، فقد كتب نصفها فقط ، وانتهت فى وسط السطر ، وعند جملة لما تتم ، ولم يكن بعد الكلمة الأخيرة علامة ترقيم •

وعلى يمين الورقة العليا ، ظهرت حافة الورقة التى تحتها ، وكانت تبدو على شكل مثلث طويل للغاية ، يقل طول قاعدته عن بوصة ، ويشير رأسه الحاد الى الجانب القصى ، من المائدة ، وحيث توجد القواميس •

وعلى ناحية اليمين آيضا ، وبعد رأس المثلث الذى يشير الى جانب المائدة ، برز ركن لورقة آخرى ، كان كبيرا مثل يد ، وكان أيضا مثلث الشكل ، يشبه الى حد ما نصف مربع (قسمه خط قطرى) (١) •

كان هناك شىء ما يميل الى البياض ، يقع بين رأس

---

(١) مثل هذا الشكل ⊠ « المترجم »

المثلث الأخير ، وبين أقرب قاموس موضوع على المائدة المصقولة ، كان كبيرا كقبضة يد ، انه حجر قد صقل عن طريق النحات كان ذا تجويف يشبه فنجانا سميكا للغاية ، وسمكة أكبر من تجويفه ، وبحواف مستديرة وغير منتظمة ، وفى قاع هذا التجويف رقد عقب سيجارة مطمورا بين الرماد · وهناك على الطرف الذى لم يحترق ، بصمات ظاهرة من أحمر شفاه ·

ومع ذلك فقد كان واضحا للغاية ، أن هذه الشخصية التى تجلس على خشبة المسرح ، انما هى شخصية رجل · فقد كان شعره قصيرا ويلبس «جاكت وبنطلون» · وما ان يرفع المرء عينيه حتى يشاهد هذا الشخص يقف أمام الباب ومواجها له ، ولايزال يدير ظهره نحو القاعة · وبدا كما لو أنه يحاول أن يتسمع شيئا ما ، يدور على الجانب الآخر من الباب ·

ولكن لم يكن هناك صوت ما يصل الى القاعة ، تحرك الشخص للخلف ، ودون أن يستدير على عقبيه ، نحو أضواء مقدمة خشبة المسرح ، وكان ينظر طيلة الوقت نحو الباب ، وحينما وصل الى المائدة ، وضع يده اليمنى على طرفها ، و ··

وفى تلك اللحظة انطلق صوت من القاعة يقول «ليس بمثل هذه السرعة» · انه شخص ما يتكلم بلا شك فى «ميكروفون» ، فقد بدت مقاطع الحروف ذات صدى غير عادى ·

توقف الشخص · واستمر الصوت !

«ليس بمثل هذه السرعة ، تلك الحركة ! أبدا من جديد أمام الباب · خذ خطوة واحدة نحو الخلف ، فقط خطوة واحدة ، ثم قف بدون حراك ، لمدة خمس عشرة أو عشرين

دقيقة ، ثم استمر فى الحركة للخلف نحــو المائدة ، ولكن ببطء أكثر» ·

وحينئذ وقف الشخص أمام الباب ومواجها له ، ولايزال يدير ظهره للقاعة ، وبدا كما لو أنه يحاول أن يتسمع شيئا مايدور على الجانب الآخر من الباب ، لكن لم يكن هناك صوت ما يصل الى القاعة ثم تحرك خطوة واحدة للخلف ، ودون أن يستدير على عقبيه ، ثم وقف بلا حراك وبعد فترة من الوقت ، آخذ يمشى للوراء من جديد ، نحــو المائدة حيث ينتظره عمله ، كان بطيئا للغاية ، وفى خطوات صــامتة ومنتظمة وقصيرة ، وكان لايزال يحدق نحو الباب · كانت حركته مستقيمة ، وسرعته رسمية ، ولايمكن ملاحظة حركة ساقيه الا بصعوبة ، وظل صدره فى غاية الثبات ، وكذلك ذراعاه ، وقد جعلهما بعيدين الى حد ما ، عن جسده ، وفى انحناءة خفيفة ·

وحينما وصل الى المائدة ، وضع يدهاليمنى على طرفها، ولكى يصل الى جانبها الأيسر غير قليلا من اتجاهه ، وأخذ يقود نفسه ، مستعينا بحافتها الخشــبية الناتئة ، وكانت حركته فى ذلك الحين متعامدة ، مع أضــواء مقدمة خشبة المسرح ·· وبعد الركن أصبحت موازية لها ·· وجلس على كرسيه من جديد ، وأصبح ظهره العريض ، يحجب منظر صحائف الورق المبسوطة أمامه ·

نظر الى صحائف الورق ، ثم ومن خلال الستائر الحمراء للنافذة ، نظر من جديد نحو الباب ، ثم غمغم · وهو ينظر فى هذا الاتجاه ــ بخمس أو ست كلمات غير مفهومة ·

وانطلق صــوت من البوق الموجود فى القاعة «ارفــع صوتك !»

فانطلق صوت من الشخص الذى يجلس على خشبة المسرح ، يقـول «وعنـد تلك اللحظـة ، هنـا ، حيـاتى ، لاتزال ٠٠٠»

وانطلق صوت من البوق «ارفع صوتك !»

فانطلق الشخص يقول ، وهو يرفع من صوته «وعند تلك اللحظة هنا ، حياتى ، لاتزال ٠٠»

وحينئذ انكب على عمله من جديد ٠

القصة الرابعة

الشاطىء

الشـــاطىء

كانوا أطفالا ثلاثة يمشون على طول الشاطىء ، يتجهون الى الأمام جنبا الى جنب ، يمسك كل منهم بيد الآخر • يبدون فى طول متقارب ، بل وفى عمر واحد هو حوالى الثانية عشرة وان كان الأوسط يصغرهم قليلا •

وماعدا هؤلاء الأطفال الثلاثة فالشاطىء الطويل مهجور من أوله الى آخره ، هو عبارة عن موضع من الرمال منبسط عريض الى حد ما • ليس به صخور متفرقة • ولا برك ، بل كل مابه هو انحدار طفيف ، بين البحر والجرف الوعر ، الذى يصعب اجتيازه •

الطقس جميل جـدا ، الشمس تنير الرمل الأصـفر . بضوء عمودى حاد ، لا سحاب فى السماء ولا آية ريح ، المياه زرقاء هادئة ، دون أدنى هيجان من البحر الفسيح ، مع آن الشاطىء منكشف تماما على امتداد الأفق •

وان كان فى فترات منتظمة تحـدث موجـة مباغتة ، وتمتد بضع ياردات على الشاطىء ، ولكنها هى الموجة نفسها فى كل فترة ، وفجـأة ترتفع ، ثم ماأسرع أن ترتطم ببقعة

معينة ، دائما هى البقعة نفسها ، فى كل فترة وبلا تغيير ، ودون الاحساس بأن المياه فى حالة مد يعقبه جزر ، بل على العكس يبدو كما لو أن الحركة بأكملها تتم فى المكان نفسه يحدث ارتطام المياه على جانب الشاطىء ثغرة صغيرة وتأخذ الموجة فى التراجع ، مصحوبة بطقطقة الحصى ، ثم تنفجر باسطة لونا لبنيا على المنحدر ، يغطى الأرض التى كانت قد تراجعت عنها ، فى أحايين معينة قد تزيد فى الارتفاع قليلا، وتبلل لفترة وجيزة بضع بوصات أخر ٠

ويعود كل شىء الى ماكان عليه أولا ، البحر فى نعومته وزرقته ، يقف عند المستوى نفسه على الرمل الأصفر ، الممتد على طول الشاطىء، حيث يسير الأطفال الثلاثة جنبا الى جنب، لونهم أشقر يشابه الى حد كبير لون الرمل ، وجلدهم يميل الى السمرة ، وشعرهم يميل الى البياض ، كان الثلاثة يلبسون ملابس متماثلة ، بنطلون قصير وقميص بهتت خيوطهما الزرقاء ٠ كانوا يسيرون فى اتجاه مستقيم ، جنبا الى جنب، ممسكا كل منهم بيد الآخر ، فى موازاة البحر وموازاة الجرف ، وعلى بعد متساو من كليهما ، وان كان يقرب قليلا من البحر ، كانت الشمس عمودية فوق رؤوسهم ، فلم تحدث أشعتها ظلالا عند أقدامهم ٠

أمامهم امتد الرمل الصافى أصفر ولامعا ، من البحر الى الجرف ، سار الأطفال فى خط مستقيم وبسرعة منتظمة ، وبلا أدنى التفات خلفهم ، هادئين ممسكا كل منهم بيد الآخر ، ومن ورائهم خلفت أقدامهم الحافية ثلاثة خطوط فوق الرمل المندى ٠ ثلاث سلاسل منتظمة من آثار متماثلة ، وذات فراغ وعمق متساويين ولا خلل فيها ٠

كان الأطفال يتقدمون فى خط مستقيم ، لم تبد منهم لفتة ما ، لا للجرف الطويل ، الواقع على شمالهم ، ولا للبحر ذى الموجات الصغيرة ، التى تبزغ على فترات ، والواقع على الجانب الآخر · كانوا يميلون قليلا ميلا منتظما ليستديروا ويعاودوا السير من حيث أتوا ، استمروا فى طريقهم بخطوات سريعة ومنتظمة ·

كانت مجموعة من طيور البحر ، تسير أمام الأطفال على طول الشط ، وبالتقريب على حافة الأمواج ، كانت موازية لهم ، فى مسافة لاتتغير ، على بعد حوالى مائة ياردة منهم ، ولكن قد يحدث أن الطيور تقلل من سرعتها ، فتكون حينئذ فى محازاة الأطفـال ، وبينما يمحو البحـر باستمرار أثر أرجلها ، الذى يشبه النجمة ، تظل آثار الأطفـال محفورة بوضوح ، فوق الرمال المنداة ، حيث تأخـذ الخطوط الثلاثة فى الامتداد ·

يظل عمق هذه النقوش ثابتا ، أقل من بوصة لايتشوه شكلها ، سواء بتآكل حوافها ، أو بعمق الانطباع الذى يحدثه كعب الرجل ، أو أصبع القـدم · بدت كأنهـا قـد ثقبت ميكانيكيا ، فوق قشرة الأرض المتحركة ·

كانت خطوط الاطفال الثـلاثة ممتدة ، هـكذا لمسافة بعيدة ، وبدت فى الوقت نفسه وهى تقترب من بعضها ، وهى تبطىء فى حركتها ، وهى تتحد فى خط واحد يقسم الشاطىء على مدى طوله الى قسمين ، وعلى نهاية النظر تختفى هذه الخطوط ، فىحركة ميكانيكية دقيقة ، فالأقدامالست الحافية ، ترتفع ثم تنخفض على التوالى ــ وكأنها مقياس الوقت ·

لكن كلما ابتعدت الأقدام الحافية ، اقتربت من الطيور ،

الأقدام لاتقطع الأرض بسرعة فحسب ــ بل ان المسافة التى تفصل بينها ، وبين الطيور تتناقص بسرعة ، اذا قورنت بالمسافة التى قطعت توا ، بضع خطوات فقط هى التى تفصل بينهما ·

لكن ما ان يقترب الاطفال منها ، حتى ترفرف بأجنحتها ، وتطير واحدة فاثنتان فعشر ، وتشكل كل الطيور الأبيض منها والرمادى ، قوسا فوق البحر ، ثم ماتلبث أن تهبط ، بادئة حركتها من جديد ، وفى المكان نفسه على حافة الأمواج تقريبا ، وعلى بعد نحو مائة ياردة منهم ·

حركة المياه عند هذا الحد كانت غير محسوسة ، الا فى اللحظة التى يتغير فيها لون المياه كل عشر ثوان ، حين تلمع الرغوة المتطايرة فى ضوء الشمس ·

يتقدم الأطفال الثلاثة الشقر ، جنبا الى جنب ، بخطوات سريعة ومنتظمة ، ممسكا كل منهم بيد الآخر ، دون أن يعبأوا بالآثار المنحوتة باحكام ، فوق الرمال النقية ، ولا بالأمواج الصغيرة التى على يمينهم ، ولا بالطيور التى أمامهم ، سواء منها مايطير أو مايسير ·

كانت وجوههم الثلاثة التى لفحتها الشمس ، والتى هى أشد سوادا من شعرهم تبدو متشابهة ، كذلك تعبيراتهم تتمثل فى طابع الجد والتفكير ، بل وفى شىء خفيف من القلق ، وأيضا ملامحهم لاتختلف ، مع أنهم صبيان وفتاة ، شعر البنت أكثر طولا وأحسن اعتناء ، وأطرافها أكثر نحافة ، لكن ملابسهم متطابقة ، بنطلون قصير وقميص ، بهتت خيوطهما الزرقاء ·

كانت الفتاة فى أقصى اليمين ، قريبا من البحر ، على

يسارها الصبى الذى يصغرهم قليلا ، أما الصبى الآخر والذى هو بالقرب من الجرف ، فقد كان فى مثل طول الفتاة ٠

أمامهم انبسطت الرمال الصفراء الناعمة ، الى أقصى امتداد البصر ٠ شمالهم ارتفع عموديا الحاجز الحجرى البنى ، الذى لاتتخلله طريق واضحة ، يمينهم على امتداد الأفق الأزرق الساكن ، تطرز البحر المنبسط بموجة صغيرة مباغتة ، ماأسرع أن تتكسر وتتلاشى فى رغوة بيضاء ٠

حينئذ يشكل ارتطام المياه وبعد عشر ثوان ، النقرة نفسها ، التى تتجوف على جانب الشط ، ويطقطق الرمل المتدحرج ٠

تنكسر الموجة الصغيرة ، فتنتشر رغوتها اللبنية فوق المنحدر مسترجعة البوصات القليلة التى فقدتها ٠ خلال الصمت المخيم يحمل الهواء الهادى ، رنين جرس يدق من مسافة بعيدة ٠

قال أصغر الأطفال الذى يسير فى الوسط : «هذا هو الجرس» ٠

لكن صوت الحصى المتلاشى فى البحر ، ابتلع هذا الرنين الخافت جدا ٠ أصبح على الأطفال أن ينتظروا حتى نهاية الدورة ، ليلتقطوا الأصوات القليلة المتبقية التى أفسدتها المسافة ٠

قال أكبر الأطفال : «هذا هو صوت الجرس الأول» ٠

الموجة الصغيرة تتكسر على يمينهم ٠

حين عاد الهدوء مرة ثانية لم يعد الأطفال يسمعون شيئا ٠

مازال الاطفال الثلاثة الشقر ، يسيرون بالايقاع المنظم نفسه ، وكل منهم يمسك بيد الآخر ·

وفجأة كان ما قد أصاب مجموعة **الطيور** التى أمامهم على بعد خطوات قليلة منهم ، فرفرفت بأجنحتها وطارت ·

رسمت الطيور تقويسة فوق المياه ، الى آن هبطت على الرمل ، وابتدأت تسير من جديد ، وفى المسافة نفسها تقريبا على حافة الأمواج ، وعلى بعد حوالى مائة ياردة منهم ·

قال أصغر الأطفال : «لعله لايكون صوت الجرس الأول ، فنحن لم نسمعه جيدا من قبل» ·

أجاب الصبى التالى له : «بل سمعناه وهو الصوت نفسه» ·

لكنهم لم يغيروا من خطوهم ، والنقوش نفسها مازالت تظهر من خلفهم ، تحت أقدامهم الستة الحافية ، وهم يسيرون ·

قالت الفتاة : «لم نكن من قبل على قرب كاف» ·

بعد دقيقة واحدة **قال أكبر الاطفال ، الذى هو بجانب الجرف :** «مازلنا بعيدين»

وحينئذ استمر الثلاثة يسيرون فى صمت ·

ظلوا هكذا فى صمت ، حتى حمل اليهم الهواء الهادىء مرة ثانية ، دق الجرس ، وكان لايزال غير واضح ، **قال أكبر الأطفال حينئذ :** «هذا هو الجرس» ، لم يجب الآخران ·

فردت الطيور التى كانت فى متناول الاطفال أجنحتها، وطارت واحدة فاثنتين فعشر ، حطت جميعا دفعة واحدة

فوق الرمل ، وجعلت تتحرك فوق شط البحر ، على نحو مائة ياردة من الأطفال ·

البحر يمحو باستمرار آثارها الشبيهة بالنجمة ، الأطفال الذين كانوا أقرب الى الجرف ، ويسيرون جنبا الى جنب ، ممسكا كل منهم بيد الآخر ، خلفوا على عكس ذلك آثارا عميقة · كانت خطوطها الثلاثية موازية لشط البحر ، على طول الشاطيء الممتد ·

على اليمين تبزغ الموجة الصغيرة نفسها ، على جانب البحر الساكن المستوى ، ودائما فى المكان نفسه ·

القصة الخامسة

فى ردهات مترو الأنفاق

١ ـ السلم الكهربائى
٢ ـ ممر الأنفاق
٣ ـ وراء البوابة الأوتوماتيكية

فى ردهات مترو الأنفاق

١ ـ السلم الكهربائى

مجموعة من المسافرين تقف بلا حـراك ، عنـد نهاية السلالم الطويلة وذات اللون الرمادى الغامق ، خطواتهم على مستوى واحد ، خطوة وراء الأخرى ، بينما هم يصعدون نحو القمة ، ثم تلاشت ، واحدة وراء الأخرى محدثة صوتا مثل صوت الماكينات ، وفى ايقاع ثقيل ولكنـه فى الوقت نفسه متقطع ، ويعطى الاحساس بسرعة كبيرة ، تحدث فى المكان الذى تتلاشى فيه الخطوات ، تحت المساحة الأفقية ، واحدة وراء الأخرى ، ولكن على العكس من ذلك ، فانها تبدو فى غاية البطء وقد فقدت كل نشاطها ، وذلك للعين التى تنظر للأسفل وتتابع سلسلة الخطوات المتعـاقبة ، وتكتشف تلك العين مجموعة أخرى من المســافرين ، وبالضبط عند نهاية السلالم المستقيمة والطـويلة كما لو كان هـو المكان نفسه والمجموعة نفسها ، وكأن أوضاعها هى هى لم تتغير ولو درجة خفيفة ، وتقف تلك المجموعة بلا حراك عنـد نهاية الدرج الذى يؤدى الى السلم الكهربائى ، وحين انتقلت الى الســلم الكهربائى تجمدت ، وتوقفت بعد هيجانها واندفاعها ، وكأن القدم حين انتقلت الى السلالم المتحركة صعقت تلك الأجساد،

وحدا بعد الآخر ، وجمدتها فى أوضاعها ، متوترة أو غـير متوترة ، وكأنها قد توقفت فى محطة فرعية خلال تلك الرحلة المتقطعة ، وأخذت السلالم المستقيمة فى الصـعود بطريقة منتظمة ، وفى حـركة روتينية بطيئة لاتحس ، ومنحنية اذا قيست بالأجساد التى تقف عمودية ·

كان عـددهم خمسة ، قد تجمعوا على ثـلاث او أربـع درجات ، على الناحية اليسرى ، وعلى بعد يقل او يزيد من الدرابزين ، والذى كان يتحرك أيضا فى السرعة نفسها ، مع أن حركته دقيقة لاتحس ، وفوق الدرابزين توجد قطعة من «الكاوتشوك» الأسود ، والتى تشكل المسـاحة السميكة العادية ، كانت تلك المساحة ذات سـطح ناعم ، وطـرفين مستقيمين ، ولايوجد عليها أى شىء ثابت يمكن أن يحد من سرعتها ، ماعدا تلك اليدين الموضوعين عليها ، وبين كل يد وأخرى نحـو ياردة ، متجهين مع نهـاية قطعة الكاوتشوك المنحدرة والضيقة ، وكان واضحا أن حركتها تبدو متجمدة فى كل مكان ، ولكنها تتقدم باستمرار وبنعومة مثل بقيـة الأشياء ·

كانت اليد العليا من تلك اليـدين لرجـل يلبس بدلة رمادية ، بدلة باهتة شـاحبة تميل تحت الضـوء الى اللون الأصـفر ، كان الرجل يتقـدم خطوة على رأس المجموعة ، وكانت رجلاه تقفان معا منتصبتين ، وانعقدت ذراعه اليسرى حول صدره ، كانت تلك اليـد تمسك بصـحيفة مطوية أربع طيات ، وقد انحنى بوجهه عليها بطريقة مفرطة ، أدت الى أن يبالغ فى ثنى رقبته الى أسفل ، فاختفت جبهته وأنفه ، ولم يعد باديا للعيان سوى الجزء الأعلى من جمجمته ، وسوى صلعته الكبيرة ، والتى كانت عبارة عن دائرة كبيرة من فروة

الرأس ، تقطعها بطريقة مستعرضة خصلة من الشعر الأحمر الخفيف ، الملتصق بالجلد ٠

وفجأة رفع وجهه نحو درجات السـلالم العليا ، فأظهر الجبهة والأنف والفم وكل الملامح ، كانت الملامح بلا تعبير ، ظل ينظر الى أعلى بضع لحظات ، كانت تلك اللحظات أطول مما هو مطلوب للتأكد من انه لم يصل الى نهاية الصعود ، ومن ثم قرر أن يعود الى قراءة المقالةالتى كان قد بدأها من قبل، فأحنى رأسه من جديد ، ولم يظهر على ملامحه ، التى اختفت الآن أى نوع من الاهتمام بما يدور حوله ، بل يبـدو أن عينيه المحملقتين الجاحظتين بنظراتهما الخالية من أى تعبير لم تلاحظا شـيئا مما يدور حـولهما ٠ وعـادت الجمجمة المستديرة بما فيها من منطقة الصلع التى تحتل الوسط ، الى المكان نفسه ، والوضع نفسه الذى كانت عليه من قبل ٠

وكأن الرجل ، وهو فى منتصف قراءة المقال ، قد فكر فجأة فى تلك السلالم المستقيمة الفارغة والكثيرة ، والتى كان قد تأملها لتوه دون أن يراها ، ومن ثم أراد كنوع من رد فعل المتأخر ، أن ينظر وراءه ليرى فيما اذا كانت تلك الجهة فارغة من الناس أيضا ، فاسـتدار فجأة ورفع رأسه فجأة أيضا دون أن يحرك بقية جسده ، وبدرجة أكبر مما فعل من قبل ، ومن ثم استطاع أن يكتشف خلفه أربعة من الناس ، كانوا يبدون بلا حراك ويصعدون بالسرعة نفسها التى يصعد بها ، فعاد بسرعة الى وضعه الأول ، والى متابعة صحيفته ، ولم يبد شىء ما على المسافرين الآخرين ٠

وعلى الصف الثانى ، وبعد سلمة خالية ، كانت هنـاك امرأة وطفل ٠ كانت المرأة تقف بالضـبط وراء الرجـل

صاحب الصحيفة ، ولكنها لم تكن تضــع يدها اليمنى على الدرابزين ، تدلى ذراعها الى جانبها ، وكانت تحمل حقيبة صغيرة أو لفة من دكان أو طردا كروى الشكل ، ان الصفة الدقيقة لهذا الشيء البنى الذى تحمله لايمكن تحديدها ، لأنه كان مختفيا تمــاما وراء رجــل الرجــل ذى البنطلون الرمادى ، لم تكن المرأة شابة أو عجوزا ، كان يبدو وجهها متعبا ، وكانت تلبس معطف مطــر من لون أحمر ، وكان هناك شال فوق رأسها من ألوان متعددة ، وقد عقدته تحت ذقنها ، وكان الطفل يقف على شمالها ، انه ولد وفى نحو الثانية عشرة من عمره ، كان يلبس سترة صوفية برقبة عالية ، وبنطلون «جينز» أزرق وضيق ، كان يميل برأسه أيضا نحو جانب واحد ، ذلك الجانب الذى يقابل كتفه وقــد جعل وجهه يرتفع نحو يمينه ، نحو الملامح الجانبية للمرأة ، أو بعيدا نحو الحائط الخالى من أى شيء ، كان الحائط مغطى تماما بقطع مستطيلة من الخــزف الأبيض ، تمر فى سرعة واحدة ، فوق الدرابزين ، وبين المرأة والرجــل صــاحب الصحيفة .

وبعد ذلك وبالسرعة نفسها ، ومن خلال تلك الخلفية ذات اللون الأبيض اللامع ، والمجزأة الى مستطيلات صغيرة لا حصر لها ، وكل الأشياء متماثلة ومرصوصة فى خطوط منتظمة ، والخطوط الأفقية متصلة والعمودية متغيرة ــ بعد ذلك تظهر صورة رجلين يلبس كل منهما بدلة غير رسمية من جاكتة وبنطلون وصدرية ، وكان الأول منهما واقفــا وراء المرأة ذات المعطف الأحمر ، ينخفض عنها بسلمتين ، ويضع يده اليمنى على الدرابزين ، ثم وبعد ثلاث سلمات خالية يقف الثانى وراء الطفل ، كانت رأسه مرتفعة قليلا

عن «الصندل» ذى السيور الجلدية ، والذى يلبسه الطفل ، أو بعبارة أخرى كانت منخفضة قليلا عن ركبتى الطفل ، وقد تشكلتا فى ظهر بنطلونه «الجينز» الأزرق ، خلال تجعدات أفقية كثيرة ، جعلت البنطلون يبدو متكسرا ٠

واستمرت المجموعة فى الصعود بثبات ، كل شخص يحافظ على موضعه الذى هو عليه ، دون تغيير ٠ ولكن حينما استدار الرجل الذى هو فى المقدمة ، ونظر خلفه ، اذا بالرجل الموجود فى النهاية يستدير أيضا ، وكأنه يتساءل عن الأمر الذى أثار كل هذا الاهتمام غير العادى ٠ وكل ما استطاع أن يراه هو سلسلة طويلة من الخطوات المتتالية ، ومجموعة أخرى من المسافرين تقف بلا حراك ، عند نهاية السلالم المستقيمة ، وذات اللون الرمادى الغامق، وفوق الدرجات الأولى ، كانوا لتوهم متجهين نحو السلم الكهربائى وأخذوا يصعدون ببطء ، محافظين على السرعة نفسها وعلى المسافة نفسها ٠

٢ ـ ممر الأنفاق

زحام من النـاس على عجل ، مبعثرين هنـا وهناك ، الكل يتحرك بالسرعة نفسها ، يتجهون نحو الردهة التى تخلو من المسافرين ، الذين يأتون من الاتجاه الآخر • كان هناك انحناءة فى الجانب الآخر من الردهة ، لم يكن انحناء حادا ، ولكنه مع ذلك يحجب كلية ذلك المخرج الموجود فى النهاية • كانت حيطان الردهـة مزينة ، يمينا وشـمالا ، باعلانات متماثلة ، ويأتى كل اعلان عقب الآخر بعد مسافة متسـاوية • كانت الاعـلانات تصور رأسـا لامـرأة ، يتساوى فى طوله مع متوسط هؤلاء الناس الذين يسـيرون بسرعة ويتجاوزونها ، دون أن يلقوا نحوها آية نظرة •

كان هذا الوجه الضخم ، بشعره الأشـقر المعقوص ، وبعينيه وقد أحاطت بهما أهداب طويلة للغاية ، وبشـفتيه الحمراوين ، وبأسنانه البيض ـ كان يبدو فى نصف صورته الجـانبية ، ويبتسم وهـو يلاحظ هـؤلاء النـاس ، الذين يتجاوزونه بسرعة ، واحدا وراء الآخر ، كانت هناك زجاجة من مياه معـدنية على جانبـه الأيسر ، وقد مالت فى زاوية مقدارها خمس وأربعون درجة ، أدارت فوهتها نحـو ذلك الفم المفتوح نصف فتحة وكانت هناك كتابة على سـطرين

وبخط يد مشبك ، فالكلمة «عــذبة» قد وضعت فى أعــلى الزجاجة ، والكلمة «الأنقى» فى أسفلها . وفى نهاية اللوحة الاعلانية ، وكانت مكتوبة فى خط يميل الى أعلى قليلا ، اذا قيس بجوانب اللوحة ذات الاتجــاه الأفقى ، وعلى اللوحــة التالية ، ظهرت الكلمات نفسها ، وفى الموضع نفسه وعلى زجاجة مماثلة ، مالت أيضا وأوشكت محتوياتها أن تسكب، وكانت هناك أيضا تلك الابتســامة التى تخلو من الطــابع الشخصى • ثم وبعد مسافة غطيت بآجــرة من لون أبيض ، تكرر المنظر نفسه ، وتجسدت مرة ثانية تلك اللحظة ، التى تقترب فيها الشفاه من الزجاجة المائلة ، وقد أوشك السائل أن ينسكب خارجها ، وكان الناس أيضا يسرعون ، ثم يمرون بتلك اللوحة دون أن يعيروها التفاتا ، ليتجهوا نحو لوحــة أخرى •

وأخذت الأفواه تتكرر ، وكذلك الزجاجات ، والأعين التى بدت بين أهدابها الطويلة المائلة ، كبيرة مثل الأيادى ، وعلى الحائط الآخر من الردهة تكررت المناظر نفســها دون تغيير (باستثناء اتجاه النظــرة وفوهة الزجاجة فقــد كان عكسيا) وأخذت كل لوحة تتلو الأخرى ، فوق ظلال المسافرين، الذين أخذوا يتقدمون ، مستمرين دون أن يقاطعهم شىء • ووراءهــم اللوحــات ذات اللون الأزرق الســماوى ، وبين الزجاجات الحمر ، والأوجه ذات اللون القرنفلى ، والشفاه المنفرجة ، ولكن قبل أن يصلوا الى المنحنى ، يعترض طريقهم رجل كان يقف على بعد نحو ياردة من الحائط الذى يقع على الجانب الأيسر • كان هذا الشخص يلبس بدلة رمادية خلقة الى حــد ما ، وكان يمسك فى يده ، التى تدلت بجــانبه ، بصحيفة قد طويت أربع طيات كان يتأمل الحائط ، ويتفرج

على جزء من الصورة قد ظهر فيه — على مستوى عينيه — أنف أكبر من وجهه كله ٠

وعلى الرغم من الحجم الكبير للصورة ، وعلى الرغم من قلة التفاصيل ، فان المتفرج قد آمد رأسه نحوها وكأنه يريد أن يتحقق منها ٠ وكان المارون يضطرون للحظة آن ينحرفوا عن طريقهم المستقيم ، لكى يتجنبوا الاصطدام بتلك العقبة غير المتوقعة وكل الذين قد مروا به ، وان كانوا قلة ، اما أنهم لم يلاحظوا تأملاته التى قطعوها الا بعد وقت متأخر ، أو أنهم لم يريدوا آن ينحرفوا ولو قليلا عن طريقهم المعهود، أو أنهم لم يدركوا شيئا على الاطلاق ، ومن ثم اتخذوا سبيلهم بين اللوحة الاعلانية وبين الرجل ، وعاقوا نظرته المحدقة نحو الصورة ٠

٣ ـ وراء البوابة الأوتوماتيكية

توقفت الجموع عند البوابة ذات الضلفتين المغلقتين ، والتى حالت دون مرورهم الى الرصيف • امتلأت السلالم التى تؤدى الى البوابة حتى نهايتها بالأجساد ، التى يلتصق كل منها بالآخر ، كان الزحام شديدا لدرجة آن الرؤوس فقط هى التى يمكن رؤيتها ، ولم يكن هناك فراغ بين الجسد والآخر ، كانت الجموع بلا حراك • الوجوه جامدة وتخلو من التعبير ، فلا يبدو عليها استياء ولا نفاد صبر ولا آمل •

يمكن رؤية الجزء الأعلى من البوابة ، من وراء تلك الجماجم المتنوعة ، غالبا هى جماجم رجال ، بلا قبعات ، بشعر قصير ، وآذان مشرئبة ، تتبع المجموعة التى تهبط درجات السلم ، بخطوات غير منتظمة ، كان الجزء الأعلى من البوابة يرتفع نحو مسافة قدم ، فوق رؤوس الصف الأخير

كان يوجد فراغ ضئيل لايحس بين ضلفتى البوابة المغلقة ، والضلفتان تتصلان ، على اليمين وعلى الشمال ، بالجزءين الدقيقين والثابتين ، واللذين يمثلان محور ارتكاز للضلفتين • ولكن فى تلك اللحظة كان المحوران يشكلان مع

الضلفتين المغلقتين ، حاجزا مستمرا ملامسا للدرجة الأخيرة ٠

كل الأشياء قد دهنت بلون آخضر غامق ، ونقشت على كلا جانبى البوابة كتابة كبيرة وبيضاء ومن حروف مستطيلة الشكل ، وعلى خلفية حمراء امتدت تقريبا فشملت عرض البوابة كلها ٠ ويمكن رؤية السطر الأول من هذه الكتابة «بوابة أوتوماتيكية» ، وذلك من فوق رءوس الصف الأخير ، والتى تسمح فقط للحروف المفردة ، بآن تظهر خلال آذان المسافرين ٠

وتتحرك الرؤوس ، قد التصق بعضها بالآخر ، وتتكرر الكلمتان «بوابة أوتوماتيكية» ، مرتين خلال الممر ، ثم وبعد ارتفاع قليل يظهر شريط أفقى من دهان ذى لون آخضر غامق مطلى بالمينا ٠٠ ولايزال الارتفاع مستمرا ، ويظهر فضاء يمتد يمينا ، ويفضى الى حائط مقوس فى نصف دائرة يرتكز عليه سقف السلالم ، ويؤدى الى المحطة بكل آجزائها وتفرعاتها ٠ ويمكن خلال تلك الفتحة شبه الدائرية ، رؤية جزء صغير جدا من الرصيف وكذلك ، وبالضبط فى النهاية، على الشمال ، يمكن رؤية قطعة صغيرة من العربة التى وقفت على هذا الرصيف ، كانت تلك القطعة تمثل جزءا من دائرة قد شكل طرف الرصيف المقابل وترها المائل ٠

ويظهر سطح معدنى آخضر ، عند نهاية القطار ، وبعد الباب الأخير يتدافع فيه المسافرون ، لكى يستطيعوا الصعود الى العربة ٠ شىء ما يمنعهم من الصعود بالسرعة التى يريدونها ـ قد يكون نزول بعض المسافرين آو كثرة الزحام داخل العربة ـ فيتوقفون ساكنين للحظة ما ، على الأقل بقدر

مايستطيع المرء أن يحكم من الجـزء الصـغير الذى يبدو من أجسادهم ، التى تقع فى نطاق الرؤية ٠

وفى الواقع فان كل مايمكن رؤيته فوقالرؤوس المتنوعة والكتابة المنقوشة على جزء البوابة العلوى ـ هو الأحذية ، وبنطلونات الرجال المثنية ، وهم يهمون بالصعود الى العربة، وقد جعل القوس شبه الدائرى هذه البنطلونات ، تبدو الى ماتحت الركبة ٠

كانت البنطلونات مصنوعة من قماش أسود ، وكانت الأحذية سوداء وعليها تراب وبين الحين والآخر يرتفع حذاء من تلك الاحذية نصف ارتفاعه ، ثم يعـود وبسرعة نحـو الأرض من جديد ، ولم يكد يتقدم الا نصف بوصة ، أو لم يتقدم على الاطـلاق ، أو لعله قد ارتد الى الوراء قليـلا ، وتحدث حينئذ الأحذية المتجاورة ، أماما وخلفا ، حـركات متشابهة ، لايمكن تمييزها ، ويعود كل شىء من جـديد الى حالته الطبيعية ٠ فبعد القطعة المعدنية المدهونة والتى تحمل الكلمتين «بوابة أوتوماتيكية» تتقدم الرؤوس ، فى صمت بشعرها القصير ، وعيونها المشرئبة ، ووجوهها التى تخلو من التعبير ٠

القصة السادسة

الغرفة السرية

الغرفة السرية

«الى جوستاف مورو»

تبدأ كبقعة حمراء ، لامعـة وان كانت غامقة تحيطها ظلال سود ، تشبه عروة برية ذات أبعـاد خشنة ، وتتشعب فروعا عريضة مختلفة فى الطول ، ثم تتضاءل وتنقسم ، حتى تصبح خطوطا متعرجة • ويقـوم كل ذلك فوق لون شاحب لجسد ناعم ملتف ، رخامى ومضـفر فى آن واحـد ، شـبه متكور ، وتموجات صغيرة تصله بمصدر الضـوء الشاحب ـ والذى هو عبارة عن لون أبيض ، يشع فى منتصفه ، ثم يختلط بظلام المكان ، والذى قد يكون زنزانة ، أو غـرفة سفلية أو كاتدرائية •

أعمدة اسطوانية تتكاثر بالتدريج ، حتى تصبح غزيرة ومشوشة كلما اقتربت من الجزء الخلفى • حيث تبدأ سلالم حجرية عريضة ، تنحنى قليلا ، وتضيق كلما ارتفعت ، حتى تتلاشى فى السراديب •

وهذا المنظر جميعه خال من كل شىء ، ماعدا المقـدمة فقد انطرح فيها جسـد يلمع قليـلا ، وقد بدت عليه تلك البقعة الحمراء ، جسد أبيض طرى لم يتحلل ، هش يمكن أن

يذوب • وبجانب البقعة الملطخة بالدماء ، وشبه الكروية ، كانت هناك أخرى مماثلة ، وذات شكل مستدير ، لم تكن تنزف بالدماء ، والحلقة السوداء التى تحيط بها كانت سليمة تماما ، بينما كانت فى البقعة الأولى مشوهة تماما ، أو على الأقل مغطاة بالجروح •

أما الجزء الخلفى ، وفى أعلى السلالم ، فقد بدا فيه ظل أسود ، يتحرك متقدما ، كان الظل لرجل ، قد تلفع فى معطف فضفاض وطويل ، كان يتسلق الدرج الأخير ، دون أن ينظر وراءه ، وكأنه قد اطمأن على مهمته •

وارتفع خيط دقيق من دخان فى حلقات ، كان يأتى من مبخرة موضوعة على حامل حديدى مرتفع ومنقط بأجزاء فضية بارزة • وقد رقد الجسد الأبيض بالقرب منه تماما ، اندفع من صدره الأيسر وشل عريض من الدم ، كان يسيل على الجانب الأيسر ، وعلى الورك •

كان الجسد لامرأة فى كامل هيئتها ، لم تكن بدينة ، وكانت عارية تماما ، وراقدة على ظهرها ، وقد ارتفع نصفها العلوى قليلا ، فوق وسائد سميكة ،ملقاة على الأرض، كانت الأرض مغطاة بسجاجيد ، ذات تصاوير شرقية ، وكان خصرها دقيقا للغاية ، ورقبتها طويلة ونحيلة ، تميل نحو جانب واحد ، وانطرح رأسها الى الوراء فى الجزء المظلم ، ومع ذلك كان من الممكن التكهن بملامحه ، فالفم نصف مفتوح ، والعينان واسعتان وكبيرتان تلمعان فى ثبات ، وكتل الشعر الطويل الاسود ، كان تتبعثر متموجة ، فوق نسيج لعله قطيفة ، به ثنيات سميكة ، تمدد عليه أيضا الذراع والكتف •

كانت القطيفة بنفسجية ناعمة ، أو هكذا ظهرت فى الضوء ، أما الوسائد فقد كان يغلب عليهـا اللون الأزرق ، والبنى ، والبنفسـجى ، والقليل منها قد غطى بالقطيفة ، وقد ظهر بارزا تحت الصدر والخصر • وهذه الألوان كانت تغلب أيضا على التصاوير الشرقية فى السجاجيد ، بل وعلى بلاط الأرضية ، وعلى أقواس السراديب ، وعلى السلالم ، وعلى المساحات الظاهرة ، فى الطرف القصى من الغرفة •

من الصعب تحديد أبعاد الحجرة ، فقد يخيل من بعيد ، أن الفتاة الضحية تحتل منطقة الصدارة • ولكن بعد اجتياز قدر كبير من السلالم المؤدية اليها ، يتكشف أن تلك المنطقة ليست هى الوحيـدة ، وان الحجـرة فى الواقع تمتد فى كل الجـوانب ، على اليمين وعلى الشـمال ، بل وعبر صـفوف الأعمدة فى كل الاتجاهات ، وناحية ألوان زرقاء وبنية ، تأتى من بعيد ، بل وربما ناحية آرائك أخـرى وسـجاجيد سميكة ، وأكوام من الوسـائد ، ومخمليات ، وضـحايا ، ومباخر أخر •

وصعب أيضا معرفة مصدر الضوء ، فلاتوجد شارة من الأعمـدة ، أو من الأرض تكشف عن اتجـاه الاشـعة ، بل ولاتوجد نافذة مفتوحة ولا مصباح ، ويخيل أن الجسد الأبيض نفسه ، هو الذى يضىء المكان ، وأن الأشعة تصدر من النهدين المكتنزين ،والوركين المدورين ،والبطن والفخذين الممتلئين والسـاقين المنفرجتين تماما ، وشـعر العـانة الذى يحيط بالأعضاء الجنسية المكشوفة ، والتى لم تعد تجدى فى اثارة الرغبة •

تقدم الرجل عدة خطوات ، وهو الآن يهم بالصعود نحو الدرجة الأخيرة ، كانت الدرجات السفلى طويلة وعريضة ،

تشبه تلك التى تؤدى الى معبد أو مسرح ، ثم تأخذ فى الصغر كلما ارتفعت ، وفى الوقت نفسه تبدأ فى لفة حلزونية واسعة ، كانت اللفة صغيرة ، لدرجة أن السلالم لاتكمل نصف دورة ، الا وتنخفض الى ممر ضيق منحدر دون درابزين ، وفى غاية الخطر فى ذلك الظلام الدامس ، ثم تتلاشى بالقرب من قمة السراديب •

ولكن الرجل لم يكن ينظر نحو ذلك الاتجاه ، مع أن قدميه تقودانه اليه ، فما أن وضع قدمه اليسرى على الدرجة الثانية ، وأوشكت اليمنى أن تلمس الثالثة ، وانحنت ركبته ، الا وقد استدار لكى يتأمل المنظر للمرة الأخيرة • أما المعطف الفضفاض الطويل ، والذى كان قد ألقاه فوق كتفيه على عجل ، والذى هو يمسكه الآن — عند خصره — بيد واحدة فقد تابع تلك الحركة المحورية السريعة • ان الحركة جعلت الوجه والصدر يظهران فى الجانب المقابل لاتجاهه ، وهبت نسمة مفاجئة من الهواء جعلت جزءا من المعطف يتطاير ، وجعلت الركن ، والذى هو على شكل الحرف ء يكشف عن بطانة الحرير الحمراء ، المطرزة بالذهب •

كانت ملامح الرجل جامدة ، ولكنها متوترة ، كما لو أنه يتوقع ، أو يخاف من شىء سيحدث ، أو كما لو أنه يسجل ، بنظرة أخيرة ، سكون العاصفة الذى يحيط بالموقف ، ومع أنه كان ينظر وراءه ، الا أن جسده كله لايزال منحنيا قليلا الى الأمام ، كما لو أنه يواصل صعوده ، وكانت ذراعه اليمنى التى لاتقبض على المعطف ، قد امتدت قليلا نحو اليسار ، نحو مكان قد يكون فيه الدرابزين ، لو كان هناك درابزين، كانت حركة متقطعة وغير تامة ، ان لم تكن محاولة غريزية للتشبث بشىء ما يستند عليه •

أما بالنسبة للأمر الذى كان يحملق فيه ، فقد كان بلاشك جسد الضحية الراقدة ، عارية فوق الوسائد ، والأطراف التى امتدت فى شكل صليب ، والصدر الذى ارتفع قليلا ، والرأس المنحنية الى الوراء • ولكن وجه المرأة كان مختفيا عن عين الرجل ، وراء عمود من تلك الأعمدة المتراصة أسفل السلم • كانت اليد اليمنى للشابة تلمس الأرض عند قاعدة هذا العمود بالضبط ، وكان هناك قيد حديدى سميك يحيط برسغها الطرى • كانت ذراعها أو معظمها فى منطقة الظلال ، ماعدا يدها التى يمكن رؤيتها عند النتوء الدائرى ، والذى يمثل قاعدة للعمود الحجرى ، كانت هناك سلسلة معدنية سوداء ، تحيط بالعمود ، ثم تمر خلال حلقة ترتبط بالقيد ، ومن ثم كان الرسغ مربوطا فى العمود بدقة •

وفى النهاية الأخرى للذراع ، كانت الكتف الملتفة والمرفوعة بالوسائد ، مضاءة تماما ، وكذلك الرقبة ، والزور ، والكتف الاخرى والابط وماتحته ، والذراع الأيسر ، الممتد أيضا وراء الرأس ، والرسغ والذى كان مربوطا أيضا ، وبالطريقة نفسها الى أساس عمود آخر ، تماما بالقرب من المقدمة ، ان القيد الحديدى والسلسلة كانا هنا ظاهرين تماما ، وكل مافيهما من تفصيلات واضحة غاية الوضوح •

والمواصفات نفسها ، تنطبق على سلسلة مماثلة ، وان كانت أقل فى السمك ، كانت هذه السلسلة فى مقدمة المنظر أيضا ولكن فى الجانب الآخر ، كانت تطوق تماما كعب الرجل اليسرى ، وتلتف حولها مرتين ، وتشدها فى حلقة قوية مطمورة فى الأرض ، وكذلك كانت الرجل اليمنى ، والتى

تقع على بعد ياردة من اليسرى ، أو أكثر من ذلك قليــلا ، مربوطة بمثل هذه الطريقة ، وان كانت اليسرى قد ربطت الى سلسلتها ، بطريقة أكثر دقة ٠

كانت القدم صغيرة وطرية وذات شكل دقيق السلسلة قد حبست الدم فى اللحم بوضــوح وان كان ذلك فى منطقــة محدودة ، كانت حلقاتها فى شكل بيضاوى ، سميكة ، وفى حجم العين ، مشابهة لتلك التى يربط بهــا الخيل ، وكانت على مستوى «البلاطة» الحجرية ، التى اتصلت بها عن طريق مسمار عريض ، بعروة دائرية ، وكان من الممكن رؤية طرف من أطراف السجادة ، فى حجم بوصة أو نحوها ، كان هذا الطرف مثنيا الى الوراء قليلا ، نتيجة لحركة الضحية القهرية، وان كانت ذات قوة محدودة ، وهى تدافع عن نفسها ٠

لايزال الرجل منحنيا نحوها ، نصف انحناء ، وهو على بعد ثلاثة أقدام ، كان يتأمل رأسها المائلة الى الوراء ، وعينيها السوداوين ، وقد جعلتهما المساحيق تبدوان واسعتين ، وفمها المفتوح الى نهايته ، كما لو أنهــا فى ذروة صرخة ، وكانت وقفته لاتتيح رؤية شىء من وجهه ، ماعدا صورته الجانبية غير المميزة ، ولكن المرء يستطيع أن يخمن بأنه فى نشوة غامرة ، على الرغم منوقفته الثابتة ، وصمته ، وجموده ٠ كان ظهره يميل قليلا الى الامتــلاء ، وكانت يــده اليسرى وهى الشىء الوحيد الذى يمكن رؤيته ، تحمل وهى على بعــد من جسده قطعة قماش ذات لون أسود ، وقد وصل طرفها الى السجادة ، كانت تلك القطعــة بلاشك معطفا طــويلا ببطانة مطــرزة بالذهب ٠

استلقى ظل الرجل على الجسد العارى ، وآخذت البقعة الحمراء تنتشر ، حول الصدر المستدير ، ثم تجرى فى خطوط

طويلة ، تنقسم وتتقارب فوق اللون الشاحب ، ووصل خط من تلك الخطوط الى الابط . وامتـد على الذراع مستقيما ورائعا ، وخطوط آخر وصلت الى الخصر ، وكونت على جانب واحد من البطن والورك والجزء الاعلى من الفخذ ، شبكة أكثر خطورة ، قد تجمدت فى توها • وثلاثة أو أربعة خطوط قد وصلت الى تجويف مابين الفخذين ، والتقت فى خط متعرج ، يتصل برأس الشكل ٧ والذى كونه الساقان المنفرجان ، ثم اختفت خلال خصلات الشعر الأسود •

ولكن حتى الآن ، فان الجسد لايزال سليما لم يمس ، وكذلك خصـلات الشـعر السـوداء ، والبطن البيضـاء ، واستدارة الوركين الناعمة ، والخصر الدقيق ، والصدر العالى الرخامى ، والذى يعلو ويهبط مع ايقاع التنفس السريع ، والذى أصبح الآن أشد اهتياجا • اقترب الرجل منها ، وركع على احدى ركبتيه ، ثم انحنى عليها ، آخذت الرأس بشعرها الطويل المجعد تتحرك وتتلوى وتقاوم ، وأخيرا انفرج فم الفتاة فى حركة قسرية ، وهمـد الجسد ، وتدفق الدم على الجسد الطرى المضطرب ، وجحظت العينان المظللتان بعناية ، ثم انفتح الفم أكثر ، وتحركت الرأس يمينا وشمالا فى عنف اللحظة الأخـيرة ، ثم هـدأت حتى سقطت فى جمود ، بينما انتشرت كتلات الشعر الأسود على القطيفة •

وفى نهاية الجزء العلوى للسلم الحجرى ، انفتح الباب الصغير ، وتسرب منه ضوء متدفق أصفر ، أمام ظل الرجل الأسود ، وقد تلفع فى معطفه الطويل ، كان قد صعد بضع درجات ، لكى يصل الى العتبة •

ثم أصبح المنظر كله خاليا ، بما فيه من حجـرة هائلة وذات ظلال بنفسجية ، وأعمدة حجرية تنتشر فى كل جانب،

وسلم أثرى بدون درابزين ، يأخذ فى الانحناء كلما ارتفع، حتى يصبح ضيقا وغير مأمون ، وهو يدخل فى منطقة الظلام، ثم يتلاشى فى السراديب •

وبالقرب من الجسد الذى قد تخثرت جروحه ، واختفى بريقه ، كان هناك عمود دقيق من دخان يصعد من مبخرة ، ويرسم تعرجات معقدة فى الهواء الراكد ، آخذ هذا ـ العمود ينحنى أفقيا نحو اليسار ، ثم يسـير مسـتقيما ، ثم يرتفع قليلا ، ثم يتحرك عائدا ، نحـو النقطة التى بدا منها ، ثم يمتد عبرها نحو اليمين ، ثم يبدأ من جديد فى الاتجاه الآخر، ويأخذ مرة أخرى فى رسم تعـرجات متغيرة ، وتأخـذ فى التضاؤل تدريجيا ، وهى ترتفع عموديا نحو رسوم السقف •

فهـــرس

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٥/٤٧٨٣

ISBN ـ ٩٧٧ ٠١ ـ ٠٦٨٦ ـ ٠